Obras de António José Saraiva | 8

Outras obras do autor

Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval — 1942
As Ideias de Eça de Queirós (Prémio da Academia) — 1946
A Escola — Problema Central da Nação — 1947
História da Literatura Portuguesa — 1949
Herculano e o Liberalismo em Portugal — vol. I, 1950
História da Cultura em Portugal — vol. I, 1950; vol. II, 1955; vol. III, 1960
O Caprichismo Polémico do Sr. António Sérgio — Porto, 1952
Herculano Desconhecido — Porto, 1953
Fernão Lopes — Colecção «Saber» — 1955
A Inquisição Portuguesa — Colecção «Saber» — 1956
Fernão Mendes Pinto — Colecção «Saber» — 1958
Luís de Camões — Colecção «Saber» — 1960
Dicionário Crítico de Algumas Ideias, Palavras e Factos — 1960
Inquisição e Cristãos-Novos — Porto, 1969
Maio e a Crise da Civilização Burguesa — 1970

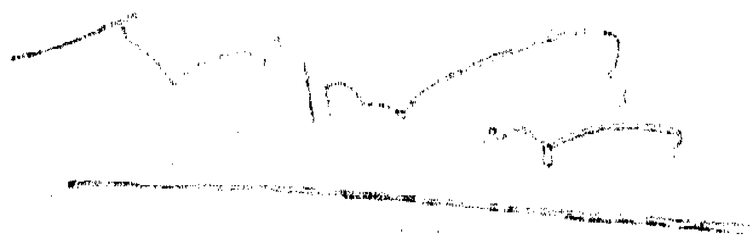
Edições escolares:

Ecloga de Crisfal (prefácio, texto e notas) — 1939
A Lírica de Camões (prefácio, selecção e notas) — 1940
«Camões e D. Branca», de Garrett (prefácio, selecção e notas) — 1943
«Folhas Caídas» e Outros Poemas de Garrett (prefácio, selecção e notas) — 1943
«Lendas e Narrativas» de Alexandre Herculano — Lisboa, 1949
Teatro de Gil Vicente — 1957
As Crónicas de Fernão Lopes — 1958

Para a História da Cultura em Portugal

Vol. II

1.ª edição, 3000 exs., Novembro de 1961
2.ª edição, 2500 exs., Julho de 1967
3.ª edição, 3500 exs., Julho de 1972



Capa: estúdios P. E. A.

© António José Saraiva, 1961

Todos os direitos reservados por Publicações Europa-América, Lda.

Obras de António José Saraiva

Para a História da Cultura em Portugal

Vol. II

Publicações Europa-América

PRÓLOGO DA 1.ª EDIÇÃO

Este segundo volume da colecção de ensaios Para a História da Cultura em Portugal, *que abrange trabalhos quase todos publicados entre 1947 e 1960, aparece num momento de viragem nacional e mundial. Todos os problemas do nosso país vão ser equacionados desde a base e à luz de uma situação que é inteiramente nova na nossa história. Toda a capacidade de iniciativa, toda a imaginação e todo o destemor dos Portugueses do nosso tempo serão poucos para enfrentar as circunstâncias sem paralelo em que já nos encontramos. O presente, neste momento, é só uma rápida e perigosa curva para o futuro. É para este que temos de voltar a face, resolutamente.*

Um livro de história em tal momento? Já que as circunstâncias me proporcionaram o manejar uma ferramenta de historiador, creio que não perco o tempo utilizando-a. Por um lado, os homens são escravos da história, sobretudo quando a não conhecem. Não falando de que a ignorância do passado se presta aos desígnios daqueles que pretendem com ele legitimar brasões proveitosos, convém ter em conta que só o conhecimento nos pemite ter perante a história, de que somos o produto — a história de que é feito todo o presente —, uma atitude activa, e portanto transformadora. E é de lembrar que Portugal é uma antiga nação densa de história, vítima quer do seu

passado real, quer dos mitos que sobre ele foram construídos.

Por outro lado, num plano mais geral, creio que é indispensável a preservação e a crítica do tesouro cultural acumulado pelo passado e que este capital deve ser tomado em conta na elaboração da nova escala de valores exigida pelos tempos novos. É uma experiência de que não podemos fazer tábua rasa, sob pena de, neste campo, retrocedermos a uma semi-barbárie de que só uma nova acumulação de experiência nos poderá livrar.

Tais são as duas razões por que julgo não ser inoportuna nas actuais circunstâncias a publicação deste livro. Ele pretende, à sua maneira, contribuir para o futuro, em que já temos o pé.

(Da 1.ª edição — Novembro de 1961)

Almeida Garrett

1

A evolução do teatro de Garrett

Os temas e as formas

A história do teatro português lembra um descampado liso donde saem solitários dois grandes penedos: Gil Vicente e Garrett. É uma história que se resume em dois nomes. Ora uma configuração tão anómala, um contraste tão raro, atrai as atenções. Aqueles que estão à superfície e que só vêem os dois penedos, que parecem postos ali por um gigante caprichoso, param e pasmam sem saber explicar tal maravilha, que, por ser pouco vulgar, lhes parece um milagre. Outros, que não simpatizam com esta palavra «milagre», preferem imaginar que certo gigante chamado «Génio Dramático» mora algures, deixando lembranças da sua passagem por várias terras; que esse gigante não aprecia as margens do Tejo e só nos visitou apressadamente e de má vontade essas duas vezes que estão perpetuadas naqueles dois penedos singulares. Como os meus caros ouvintes estão certamente verificando, estas duas explicações — a do milagre

e a do gigante — revelam uma mentalidade pré-científica, para quem o mundo é uma coisa mágica e caprichosa, povoada por génios disto e daquilo, perturbada por milagres e maravilhas. Se queremos explicar a sério alguma coisa, temos de ir para além deste círculo de relações mágicas e procurar leis em vez de gigantes. É claro que se olharmos só para a planície e para os penedos nada conseguiremos perceber. Apenas conseguiremos pasmar. Mas nós temos de olhar para debaixo da terra, para aquilo que não é planície nem penedo, para a estrutura do subsolo, e estabelecer relações entre esta estrutura oculta e a configuração aparente da paisagem que se nos oferece. Talvez então possamos deixar sossegado o bom gigante e recolher no cesto dos papéis mais este «milagre».

No caso de que estamos a tratar, a paisagem aparente, a superfície visível, é a literatura, isto é, os textos que nos é dado ler. Se quisermos explicar a literatura tal como se nos oferece à contemplação, temos de descer mais fundo que os textos — à estrutura social, de que eles são o produto. O texto de teatro, particularmente, é apenas o vestígio muito ténue de uma coisa bem mais complexa e bem mais intensa e resultante da conjugação de múltiplos factores. O texto ficou, mas o público para quem ele foi escrito, as intenções com que foi representado, as circunstâncias que lhe proporcionaram a ocasião própria — esses, desapareceram; e deste público que vibrou e pateou, dos ideais a que ele aderiu, das circunstâncias a que ele abriu caminho, dessa chama brilhante que é a vida momentânea de uma obra teatral, só nos ficou esse resto carbonizado que é o texto. O texto só será, portanto, convenientemente entendido e convenientemente explicado na medida em que tomarmos em consideração este conjunto de factores

que lhe deram vida. A obra literária conserva-nos a memória de um certo momento da vida colectiva, e só é inteligível na medida em que nos ajuda a reconstituir na sua complexidade e na sua riqueza múltipla esse momento de vida. Considerada isoladamente, no seu valor intrínseco, não é mais que um tição ardido de que nada compreendemos e que nada nos deixa compreender.

Ora um destes múltiplos factores sem os quais é impossível compreender a criação literária é o público. E não é só um dos factores, é um factor decisivo, que entra com um coeficiente elevadíssimo no conjunto da equação. Os nossos investigadores literários têm-se preocupado até hoje quase exclusivamente com o autor e as particularidades da sua vida. Esquecem que o escritor não escreve para os seus botões, que é solicitado e em grandíssima parte determinado por um público. Esquecem que o grande escritor é aquele que o público salvou do esquecimento; que se um escritor chega a ser grande não é só porque ele o quis, mas porque um público o aceitou. Enquanto não se fizer, paralelamente à história do escritor, uma história do público, nós não teremos uma verdadeira história da literatura. A história da literatura é a história daquilo que o público lê ou leu.

Se conhecêssemos a história do público, deixaríamos de nos preocupar com muitos pseudoproblemas que hoje levam aos historiadores literários um tempo e esforço mal empregados. Explicaríamos talvez a estranha configuração da história do teatro português.

Não é aqui o lugar para resolver este complicado problema, nem possuímos neste momento a documentação indispensável para o fazer. Resigno-me, por isso, a propor à vossa consideração uma simples hipótese. Notai que a primeira

grande época do teatro europeu moderno corresponde a certas modificações da estrutura da sociedade europeia. Racine, Corneille, Rotrou, Molière, surgem, como por encanto, quase todos na mesma época — a época de Richelieu e Luís XIV. Não há aqui uma mera coincidência; como não é uma mera coincidência o florescimento do teatro inglês na época de Isabel ou o do teatro espanhol na época de Filipe II. Em todos estes países correspondem ao florescimento do teatro a centralização monárquica, o desenvolvimento da burguesia, a transformação da nobreza, de guerreira que era, em cortesã. Que relação há entre estas duas séries de factos? Pela afluência dos fidalgos provincianos cujos castelos são arrasados e dos burgueses que ascendem a funções importantes na burocracia e adquirem títulos de nobreza, a corte converte-se num considerável centro populacional formado por indivíduos selectos e capazes de constituírem o público próprio para uma produção teatral de alto nível. Será preciso que as pequenas cortes senhoriais sejam sacrificadas à grande corte de Paris e que à volta do Grande Rei se aloje uma multidão de áulicos e de burocratas para que surja o esplendor do teatro francês do século XVII; e será preciso que a corte seja varrida pela Revolução, a aristocracia aniquilada ou desterrada, que o público se torne uma vasta massa dispersa para que o nível da produção teatral desça com o advento do Romantismo. Isto, que é verdadeiro para a literatura francesa, inglesa ou espanhola, porque o não será também para a literatura portuguesa?

A corte de D. Manuel não é ainda precisamente a corte de Luís XIV, mas vai a caminho de o ser. Os fidalgos que pretendem um lugar no grande banquete que é a pilhagem do Oriente dependem inteiramente da benignidade do Rei e concentram-

-se na corte à espera de vez; a burguesia apodera-se da magistratura, intervém na máquina burocrática, administra a Casa da Índia, fornece a classe dos letrados. A corte é um forte centro de atracção: «Todos del-Rei! Todos del-Rei!», grita Gil Vicente, que era, aliás, um dos de el-Rei. Assim se forma um público de fidalgos ociosos e de burgueses letrados ao qual se dirigem os autos vicentinos.

Mas em Portugal, ao contrário do que sucede em França, este movimento é abruptamente interrompido. Todo um processo em que culmina a perda da independência, e portanto a queda de Lisboa como capital régia, dizima o público cortesão. E o teatro, sem corte, acolhe-se nos «pátios», vive de um público de acaso e inculto. A arrastada continuação desta história, as sumptuosas mágicas e alegorias com que os Jesuítas procuraram fazer esquecer o teatro que eles tinham ajudado a destruir, a voga da ópera italiana na corte dissoluta e beata de D. João V, o começo do Renascimento, no século XVIII, com António José da Silva, que a Inquisição queimou, com Manuel de Figueiredo, Garção e Quita, mostrar-nos-iam a lenta ascensão de um público disperso, a criação de uma nova classe de espectadores, a tentativa, já fora de tempo, para reconstituir uma corte com elementos de uma fidalguia decaída e de um clero inculto, a influência de uma educação cujo principal objectivo era destruir a personalidade.

E de súbito saltamos para Garrett, sem transição aparente. E tendo deixado o *Frei Luís de Sousa*, que nada fazia prever, Garrett sumiu-se sem rastro. De novo se segue uma história obscura e lenta de que os eruditos se ocupam. Que aconteceu desta vez?

É preciso notar, em primeiro lugar, que, de uma maneira geral, o teatro romântico está muito longe de alcançar o nível do teatro clássico europeu. Ao passo que o teatro clássico se entregava ao estudo do homem na sua natureza vária e contraditória, o teatro romântico é uma festa de pitoresco e de sonoridade. O rigor severo de Racine e a sua exactidão estrita contrastam com a vertiginosa fantasia de Vítor Hugo; a tensão das situações em que o homem é posto à prova dá lugar aos grandes gestos gratuitos e às declamações que abrem a porta ao sonho. No teatro romântico há fantasia, cenografia, pitoresco, exotismo, lirismo, às vezes disparate sublime — em contraste com a verdade, a observação atenta da natureza, a sobriedade, a contenção do teatro clássico.

Devo observar que a transformação do público, resultante da alfabetização das massas burguesas, tem um papel primordial nesta evolução. À medida que a pequena burguesia, por essas ruas das cidades, por essas cidades e vilas da província, ascende ao usufruto da cultura, o gosto pelo romance difunde-se, e este género chama a si uma parte das funções que o teatro desempenhava para as *élites* de corte. O teatro, por seu lado, dependente cada vez mais dos atractivos da cena, enfeudou-se a um grupo restrito da grande burguesia urbana, de que faziam parte amadores e aficionados, capazes de pagarem as despesas da sua montagem e mantença, e converteu-se num espectáculo de luxo. Nas mãos de um restrito grupo de apreciadores, tendia tornar-se uma arte fechada, isolada dos grandes problemas humanos contemporâneos, com os seus temas convencionais, a sua linguagem para iniciados, a sua *virtuose* e os seus truques próprios.

Estas considerações levam-nos à conclusão de que não é conveniente estudar separadamente a

evolução do teatro e a do romance. Se aplicarmos este critério ao Portugal do século XIX, verificaremos que a partir aproximadamente de 1840 assistimos ao florescimento do romance entre nós: Herculano, Garrett, Rebelo da Silva, Chagas, Camilo, Júlio Dinis, Eça. Sucessivamente são cultivados o romance histórico, o romance de paixões, o romance de costumes. Há inquestionàvelmente uma burguesia ledora que suscita a época áurea do nosso romance. E este florescimento do romance ajuda a explicar a mediocridade e o convencionalismo do teatro depois de Garrett, tanto mais que o romance de Herculano, ou Camilo, ou Júlio Dinis, tem uma grande parte de teatro: contrastes de caracteres, situações tensas, imbróglios, de que só se sai pela intervenção oportuna de um *Deus ex machina*.

A exterioridade do nosso teatro e a sua falta de miolo têm um paralelo na exterioridade do teatro romântico francês. Num e noutro caso o teatro passou para as mãos de uma minoria, muito restrita e fechada, de aficionados.

Estas circunstâncias explicam o malogro do esforço de Garrett para a criação de um teatro nacional vivo. Explicam mais: explicam que, à excepção do *Frei Luís de Sousa*, todo o teatro de Garrett esteja hoje morto e esquecido.

A primeira peça importante de Garrett, o *Catão*, em verso branco e estilo arcádico, é uma obra para uma *élite*. Foi representada em espectáculos particulares, ou entre a fina flor dos emigrados políticos, em Plymouth. Corresponde ao estado de espírito e à educação dos homens da revolução de 1820. Estes homens constituem uma aristocracia de grandes comerciantes do Douro, oficiais do Exército, magistrados e intelectuais, cujo programa compreende, entre outros pontos: a expulsão dos

Ingleses, o regresso da corte a Lisboa, o restabelecimento das pautas proteccionistas no Brasil, a limitação dos poderes do Rei por um parlamento, a abolição das várias alcavalas e servidões que oneram o camponês, o fomento da indústria nacional e das vias de comunicação. Mas, em última análise, a revolução de 20 representava a substituição da classe governante, composta pelo clero e nobreza de sangue, por uma nova classe governante composta por comerciantes e juristas, cujos interesses nesta altura coincidiam com os do País. E esta minoria de comerciantes e bacharéis em Direito tivera de lutar não só contra a inércia, mas também contra a animosidade de um povo inteiro educado durante séculos na submissão ao fidalgo, dono das terras, ao padre, dono das almas, ao frade, dono das almas e das terras, longamente habituado ao sofrimento e à servidão e submisso, como um cão, aos seus donos. A revolução teve de ser feita de cima para baixo por um magistrado, Mouzinho da Silveira, que no silêncio do seu gabinete aboliu os impostos e direitos que asfixiavam a terra e deu a uma parte do campesinato esperança de liberdade e alívio da fome. Ora a educação desta nova aristocracia, constituída em grande parte por bacharéis em Direito, familiarizados com o Direito Romano, era literàriamente clássica e arcádica. O *Catão*, de Garrett, evocando os heróis da República Romana, a gravidade do seu Senado, exaltando a razão soberana e rectilínea, a atitude grave e composta, em estilo docente e solene, correspondia precisamente aos ideais de tal aristocracia. Garrett soube encontrar o tom justo e exacto para a ocasião nesta peça hirta onde não há mulheres nem amores e cujas personagens são, em *travesti*, os próprios desembargadores da Revolução, austeros, enfáticos e doutorais. *Catão* é bem uma peça

de uma aristocracia muito fechada, com um estilo muito seu, muito enristada contra a humanidade comum.

E quando, ao fim de dezassete anos, Garrett renasce para o teatro, a época do *Catão* e dos rígidos desembargadores arcádicos, representantes da burguesia mercantil e colonial, está passada definitivamente. São outros os tempos e as necessidades do teatro.

Tinha-se dado a revolução de Setembro, e logo a seguir a ela Passos Manuel encarrega Garrett de propor, «sem perda de tempo», um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, «o qual», escrevia Passos, «sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa». Quem era Passos Manuel? Chefe de uma revolução contra a pequena camarilha de homens de negócios, militares e terras-tenentes que rodeava D. Pedro IV, Passos pretendia continuar a transformação da sociedade portuguesa, iniciada por Mouzinho e interrompida desde a sua demissão. Segundo eles, a vida política deveria ter por base uma larga classe média, constituída por pequenos comerciantes, pequenos industriais e pequenos proprietários rurais. Através de vicissitudes várias, esta revolução fora paralisada pelos comerciantes ligados ao comércio internacional, por restos da aristocracia hereditária anichados no Exército e pela nova classe dos grandes proprietários territoriais, que se reconstituíra com a venda dos bens dos conventos, feita em proveito dos grandes influentes políticos. Passos é o caudilho desta classe média em vias de formação e lutando contra a camisa de forças que lhe pretende impor a aristocracia governante, apoiada numa forte burocracia. E um dos seus primeiros cuidados foi elevar o nível cultural desta

nascente «classe média» pela fundação dos liceus e pela criação de um teatro que lhe fosse próprio.

É preciso, pois, criar um novo teatro, que satisfaça novas necessidades. Garrett recorre ao surpreendente talento de adaptação de que toda a sua obra é uma prova continuada. A rigidez académica que caracteriza o *Catão* desmancha-se; os caracteres humanizam-se. Aquilo que agradava aos empertigados desembargadores não convém a gente variada e de condição diversa, que não «posava» para a história. É preciso introduzir temas mais «humanos», isto é, capazes de interessarem um público mais geral: o amor passa a ocupar um primeiro plano, juntamente com o patriotismo e com o civismo. Tipos variados de mulheres, heróicas ou fracas, na maré do coração ou do dever, povoam-lhe o palco. A linguagem torna-se familiar e quotidiana. Abundam as reticências e as frases interrompidas da conversação. Em tudo isto se nota um esforço evidente para corresponder ao pensamento de Passos Manuel: pretendia-se fazer um «teatro nacional» — isto é, um teatro para o povo português; e por povo português entendiam os mentores desta revolução a tal classe média para quem se faziam os liceus e a quem se queriam abrir as portas do teatro.

O seu esforço, porém, parece mal encaminhado. A primeira peça desta série do «teatro nacional» é *Um Auto de Gil Vicente*. Apesar desta invocação do fundador do teatro português, a peça nada tem de comum com o conteúdo e com as formas dos autos vicentinos, então só conhecidos de um exíguo círculo de eruditos. É uma evocação histórica, em estilo passadista, das glórias do reinado de D. Manuel. Está inteiramente à margem de qualquer problema de actualidade, ou mesmo de qualquer problema humano válido. As personagens

são manequins exibindo trajes históricos. Garrett teve, de resto, o sentimento deste malogro, que transparece no prefácio com que antecede a edição de *Um Auto de Gil Vicente*.

Esta peça é ainda uma coisa incerta, com uma indecisão infantil de feições. Mas n'*O Alfageme de Santarém* estas feições acentuam-se e a máscara do teatro de Garrett deixou transparecer a sua verdadeira cara como um crânio sobre um rosto rosado. Os piores defeitos do teatro português subsequentes aparecem já nesta obra. O miolo dela é o ideal cavaleiresco que os homens do século XIX atribuíam aos homens do século XIV. A obra chamava-se *O Alfageme de Santarém* ou *A Espada do Condestável*, e se o Alfageme é a personagem central, a Espada, pura, limpa de maldades, defensora da Pátria e das donzelas ofendidas, é o seu verdadeiro símbolo. É curioso que o ideal cavaleiresco está personificado não apenas em Nun'Álvares, mas, o que é mais significativo, no Alfageme, homem da «classe média», que foi educado entre cavaleiros e se tornou, por virtude dessa educação, um cavaleiro perfeito. Além de cavaleirismo, há nesta peça patriotismo: mas um patriotismo cavaleiresco, um patriotismo de espada e lança, cujos heróis são os guerreiros de outrora. É aquilo a que Eça chamará anos mais tarde «o patrioteirismo do brigadeiro Chagas». Quanto à realização, já Teófilo Braga notou o convencionalismo, o falso pitoresco histórico, os recursos externos — coros, romances cantados, música — que prendem a atenção do espectador muito mais ao palco do que ao drama e que dão a esta obra um certo parentesco com o «dramalhão». Ideais convencionais, expressão convencional, caracterizam esta peça, onde se salvam, aliás, algumas cenas, em especial a entrevista de Nuno e Alda.

É afinal com o próprio Garrett que nasce todo esse teatro de convenções e lugares-comuns, retórico, sem verdade humana e sem drama humano, que vai dominar os nossos palcos durante o século XIX. Ao convencionalismo arcádico sucede o convencionalismo ultra-romântico. Em lugar de romanos austeros cheios de virtudes e frases, há agora galãs perfeitos que conhecem as palavras decisivas dos grandes lances de amor. Foi a este resultado que chegou o esforço de Garrett para criar um teatro para a classe média. Já Herculano o denunciava em 1839, a propósito dos dramas apresentados ao concurso do Conservatório: «O estilo, para dizer tudo em poucas palavras, é o da moda: isto é, a maior parte das vezes, falso. As mãos-cheias estão por aí derramadas as maldições, os anjos de asas brancas, os rochedos em brasa, os infernos, os demónios e toda a mais ferramenta dramática usada hoje nos teatros.» Quanto aos temas, Herculano denunciava o convencionalismo característico do drama histórico em voga. Não é a verdadeira história, «é a visão infernal mais ridícula de Perrault: é a sombra do cocheiro que alimpava a sombra de uma carruagem com a sombra de uma escova!». Herculano preferia que os homens de teatro deixassem a história para os historiadores.

E Garrett mesmo sublinhou, com agudeza, o que havia de falso no teatro de que ele fora, afinal, o iniciador: «Desenhar caracteres e situações do 'vivo' da Natureza, colori-los com as cores verdadeiras da história», esse longo e difícil trabalho não é para os autores da sua época.

Mas Herculano bem podia criticar este estilo e esta história de estarrecer crianças. Garrett bem podia rir-se desta maneira de fazer «literatura original». Nem por isso deixava de ser verdade que eles próprios recorriam a este estilo de maldições

e infernos, ou gizavam peças históricas com personagens de papel recortado. Por mais que falassem, eles encontravam-se agarrados por circunstâncias a que não podiam fugir. Diante de si tinham o tal público especial, constituído por uma *élite* de fresca data, guloso do espectáculo rico, das frases campanudas, do colorido e da fantasia de um mundo imaginário que se colocava por comodidade no passado. Não era a classe média sonhada por Passos quem frequentava os espectáculos, mas uma burguesia selecta constituída, em parte, por aficionados para quem a arte se reduzia ao manejo de meia dúzia de convenções estabelecidas, em parte por pessoas abastadas que procuravam distracção. Este tipo de espectáculo dava de si em França, essas festas de frases e fantasia que são *Hernani* ou a *Princesse Lointaine*, que uma burguesia rica oferecia a si própria. Entre nós, menos ricos e numerosos, só conseguíamos obter por preço mais baixo artigo de pior qualidade, mas da mesma espécie. Uma outra circunstância concorria para o convencionalismo e vacuidade deste teatro: a aristocracia burguesa apropriara-se dos ideais cavaleirescos da nobreza hereditária que ela viera substituir. Transformada numa classe fechada, isolada num país constituído por uma enorme massa de camponeses primitivos, ela herdou a influência e parte da posição da antiga fidalguia destroçada. Os seus interesses deixam de ser solidários com os da massa do País. O seu afã é distinguir-se e criar um espírito de casta; para isso estende as mãos sôfregas para os títulos de nobreza que o Rei distribui aos ricaços de fresca data e aos políticos influentes que o rodeiam. Não esqueçamos que o próprio Garrett, filho de um comerciante, se enfeitou com o título de visconde. A mesma sede de se

nobilitar faz com que esta classe se aproprie dos ideais cavaleirescos que ela atribuía à nobreza. Não há nesta época escritor que se preze que não troce do burguês, começando por Garrett, a quem o burguês parecia essencialmente inestético. E, ao mesmo tempo que afastava, enjoado, os olhos das suas próprias mãos gordurosas, o burguês lançava o olhar invejoso para a idade de ouro da fidalguia destronada. Garrett faz n'*A Sobrinha do Marquês* a apologia da nobreza de sangue, posta em confronto com o servilismo canhestro do burguês comerciante; e já anotámos aquele caso revelador de o Alfageme, o representante da burguesia nascente, dever a sua superioridade à circunstância de ter sido criado com fidalgos. Ora esta predilecção pelos ideais cavaleirescos deixou uma marca indelével no teatro, cujo miolo substancial é o cavaleirismo na sua dupla forma: cavaleirismo amoroso e cavaleirismo patriótico, e cuja época predilecta é aquela em que se supõe vivo tal cavaleirismo. É evidente que isto não é mais que uma pena de pavão com que a burguesia se enfeita e que, posto em cena, só podia resultar num ouropel de arlequim. O contraste é demasiado evidente: «A sociedade é materialista; e a literatura é toda despropositadamente, absurdamente, idealista: Sancho, rei de facto, Quixote, rei de direito» — escrevia Garrett nas *Viagens*. Este chamado idealismo, que, não correspondendo a nada, só podia existir em palavras e atitudes destituídas de significação, é uma das causas do convencionalismo do nosso teatro romântico.

E aqui está no que resultou a tal iniciativa tão bem intencionada de Passos para criar um teatro nacional. O nacionalismo de tal teatro aparece irreconhecível no «patrioteirismo à brigadeiro Chagas». O «bom gosto», que Passos pretendia incutir na nação portuguesa, torceu-se para se tornar o gosto de uma aristocracia burguesa. E os próprios restos de naturalidade que Garrett conservava ao menos na linguagem das suas personagens deram o lugar a um convencionalismo total.

Mas o *Frei Luís de Sousa* ultrapassa notàvelmente o nível daquele teatro de convenções e conseguiu sobreviver ao esquecimento em que caíram as restantes peças de Garrett. Singulariza-se entre os dramalhões românticos hoje esquecidos como uma «obra clássica», quer dizer, como uma obra que aparentemente permanece inalterável, através das gerações, como um diamante incorrompível. O destino que atinge, sem excepção, o teatro de Garrett saltou por cima do *Frei Luís de Sousa*, miraculosamente: eis o surpreendente facto. Pergunta-se: não era o mesmo público e não era o mesmo autor? Vamos proceder a uma análise do caso.

Tanto o *Alfageme* como o *Auto de Gil Vicente* tiveram um acolhimento entusiástico nas suas primeiras representações públicas. Não sucedeu o mesmo com o *Frei Luís de Sousa*. Recebido com entusiasmo pela assistência escolhida de um salão particular, onde também se encontrava Herculano, não interessou depois o público do teatro na sua primeira representação pública. Salvou-o a atenção de um grupo de homens de letras e de gosto que impôs a sua reputação contra a maioria dos espectadores, desinteressados. Temos deste facto um testemunho significativo de um dos melhores críticos portugueses da época, contemporâneo de Camilo — António Pedro Lopes de Mendonça —, que era não só um crítico de bom gosto, mas um espírito

de largos interesses europeus e bem informado sobre a literatura e os acontecimentos da sua época:

> ... não foram os seus contemporâneos — escreve — educados noutra escola, prevenidos por outras ideias, que deram maior realce ao seu nome: fomos nós, os que nascemos ontem, que prestámos verdadeira homenagem ao autor da *D. Branca*, do *Camões* e do *Frei Luís de Sousa*!
>
> Lançassem o *Frei Luís de Sousa*, por exemplo, sem declaração prévia, no meio da sociedade presente: pensais porventura que a multidão iliterata saberia compreendê-lo? Preferiria cem vezes *A Sensibilidade no Crime*, ou, quando muito, *As Ruínas de Vaudemont*, ou *A Estalagem da Virgem*. Os ociosos de sala, os negociantes de grosso trato, os «lobos cervais» dos empréstimos e do orçamento, teriam muito mais gosto em aplaudir *Os Peregrinos na Aldeia* ou *As Proezas de Richelieu*. Os homens de meia instrução, os que folheiam os romances de Sue e de Soulié, que leram os doze volumes do *Monte Cristo* e os vinte, julgo eu, das *Memórias de Um Médico*, encolheriam os ombros e diriam: — Venha *O Casal das Giestas*, *O Mercado de Londres*, ou *O Retrato Vivo*.
>
> Havia de acontecer isto: não o neguem, não o podem negar.

O público do *Frei Luís de Sousa* não é, pois, o mesmo que o d'*O Alfageme* e o de *Um Auto de Gil Vicente*. Este é o público comum dos frequentadores de espectáculos; aquele é um público de letrados, de conhecedores literários. Esta circunstância é decisiva, e vamos ver porquê.

A educação literária de Garrett não condizia com o gosto e as exigências do público teatral do seu tempo. Garrett educou-se na leitura dos clássicos gregos e latinos, na dos clássicos modernos e na dos Árcades. Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Maffei, Alfieri, Voltaire, Filinto Elísio, são os seus

mestres, como o prova, por exemplo, a sua obrinha da juventude *Mérope*. É um simples exercício literário, mas de uma perfeição acabada. Escrita em verso, a obra não perde por isso a naturalidade e a maleabilidade; e os minutos de emoção, as ansiedades e as expectativas dos figurantes estão admiràvelmente anotados. Mostra uma elegância perfeita na sua arquitectura; é sóbria e exacta no estilo; não contém inverosimilhanças; desigualdades ou partes frouxas; está bem conduzida ao desfecho. Em resumo, como um bom exercício que é de um discípulo aplicado dos Árcades, encerra as qualidades formais características da tragédia clássica. O tema é, aliás, um dos mais debatidos pelos clássicos. Uma mãe, viúva de um rei destronado, é posta na alternativa de casar com o assassino de seu marido ou deixar morrer o filho, cujo esconderijo fora descoberto pelo tirano. Qualquer destas alternativas é inaceitável para a heroína, que se vê na necessidade de escolher. A par deste jogo, há outro na *Mérope*. A mãe vai vingar a suposta morte de seu filho em Egisto, o suposto assassino; mas Egisto é, sem ela saber, o seu próprio filho que julgava morto; o pai adoptivo de Egisto, sabedor do engano, quer acudir a desfazer o equívoco, mas está presente o tirano, que ainda não sabe que tem diante de si o filho do assassinado, rival ao trono: se não acode, Egisto será morto, e se acode também o será. Os caracteres estão colocados em perplexidades que põem à prova a sua têmpera, a sua decisão, a sua inspiração, o cerne da sua alma. Tal é precisamente a natureza do teatro clássico.

Mas, a par deste, Garrett aprendeu na tragédia grega um outro trilho. Os acontecimentos são conduzidos ao seu desfecho por um destino inevitável. Educado longe de sua mãe, ignorando a existência

dela, Egisto atina com o caminho que dela o separa, chega à sua presença, mata o tirano no momento em que este julgava triunfar. Um fado conduz Egisto. Não há explicação humana para a sua trajectória. Este caso é o paralelo feliz da história de Édipo, educado longe dos pais e na ignorância deles para conjurar o vaticínio que anunciava que ele mataria seu pai e desposaria sua mãe — o que é perfeitamente inútil, porque precisamente essa ignorância é que o leva a cumprir a profecia, sem saber o que faz. Na *Mérope* revelam-se assim precocemente as três características que a educação arcádica imprimiu na obra de Garrett: arquitectònicamente, a sobriedade, a economia e a elegância da construção; psicològicamente, a perplexidade que traz à superfície, revolvendo-a, o fundo da alma das personagens; metafìsicamente, a existência de um fado todo-poderoso que se ri dos enredos e das escapatórias dos homens. Garrett recebeu do teatro clássico temas já tratados, limitando-se a assimilá-los e a dar-lhes uma expressão nova: porque é esta uma característica do teatro clássico — a permanência de dados temas e dadas situações, isto é, de certos esquemas dentro dos quais os diversos autores faziam jogar mais ou menos diversamente os caracteres.

Não admira que Garrett se encontrasse no drama romântico como um peixe fora de água. Nada do que fizera a sua educação havia neste teatro: nem a sobriedade arquitectónica, nem a psicologia, nem o destino a mexer os cordelinhos por trás do palco. Para mais, era preciso inventar novas intrigas — e que intrigas! O Romantismo adora os lances inesperados, os enredos complicados e fantasistas, os golpes de fortuna. Garrett não tinha imaginação para inventar intrigas, e muito menos intrigas destas. Todas as suas peças român-

ticas pecam pela frouxidão da acção, que, em geral, parece nada ter que ver com as personagens. É frisante a este respeito o caso d'*A Sobrinha do Marquês*: só com muito boa vontade se pode pretender que haja alguma relação entre o equívoco que primeiro separa e depois une Mariana e D. Luís, e todas aquelas altas personagens e altos negócios de Estado. Marivaux criara uma intriga semelhante, sim, mas utilizara-a hàbilmente na revelação do estado de espírito dos dois apaixonados — e faz disto *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Mas utilizar uma intriga tal para pôr em teatro uma crise social e política revela uma dificuldade notável da parte de Garrett para pôr em movimento as suas personagens.

Por outro lado, Garrett, homem de gosto, não podia deixar de se sentir contrafeito querendo ajeitar-se às predilecções desse público novato e dessa aristocracia que não era menos exigente por ser menos educada.

Ora este contraste entre a educação e o público só o resolveu Garrett no dia em que decidiu escrever para outro público — para o público dos seus confrades nas letras, dos homens que tinham lido Racine, Voltaire, talvez Ésquilo e Eurípides e cujo critério era menos contingente — isto é, menos sujeito ao gosto dominante porque o aferiam por obras que em certo sentido tinham escapado ao tempo. Em resumo, Garrett decidiu-se a escrever uma obra clássica para um público clássico.

Convém aqui determinar com precisão o significado desta palavra «clássico». A literatura clássica é aquela que é lida por ou escrita para certo tipo de público. É esta qualidade especial do público que explica a perdurabilidade das obras chamadas clássicas e certas das suas características. Com efeito, o público da obra clássica é extremamente

selecto: é o público dos conhecedores literários, isto é, daqueles que possuem uma intensa educação e uma grande experiência artística, que lhes permite sentir na obra de arte o que é convencional, exterior, insincero, nariz-de-cera — e aquilo que é autêntico, experimentado e tem toque de lei. O leitor de que depende o clássico é o leitor experiente e bem dotado, e a obra escolhida por ele oferece uma certa resistência ao tempo e à variação do gosto, precisamente porque foi seleccionada por aquilo que nela é menos convencional e menos exterior, mais constante, portanto, na natureza humana. Por outro lado as leis externas da harmonia e da construção não são muito variáveis e oscilam provàvelmente entre pólos constantes. O conhecedor literário sente em que medida o artista se aproxima desses esquemas-paradigmas. Há uma época na história literária da Europa em que o escritor, falto de um público comunicável, escreveu para a classe restrita dos seus confrades em letras e dos apreciadores experimentados e cultos; e durante essa época o escritor busca com afã o rigor e a sobriedade da expressão, a economia dos recursos externos, a sua mais perfeita disposição possível, o máximo de intensidade emotiva dentro do mínimo de recursos — é a época a que se dá o nome de clássica. A análise de alguns sonetos de Camões ou de algumas cenas de Racine exemplificariam o que acabo de dizer.

É neste sentido que afirmo que o *Frei Luís de Sousa* é uma obra clássica. Escrito para o mencionado público de letrados — os quais, como o testemunha a criação de Lopes de Mendonça, souberam compreender a intenção do autor —, Garrett procurou nesta sua obra eliminar o convencional e o nariz-de-cera que abundam nas outras suas peças, ser exacto e sóbrio, cingir-se ao essencial.

Resta saber se dentro desta forma havia alguma subsistência, alguma experiência íntima e vivida, que perpetuasse o contorno severo da obra. Verificamos no *Frei Luís de Sousa*, em primeiro lugar, que Garrett reencontrou a sua antiga educação arcádica, que permanecia intacta como uma rocha sob camadas de saibro. Muito se tem falado da economia de recursos do *Frei Luís de Sousa*, da harmonia e do equilíbrio do conjunto, da sobriedade em que, segundo alguns, destoa a cena final da cerimónia na Igreja de S. Domingos. Não insistirei neste ponto. É mais importante relembrar o elemento trágico que entra na arquitectura da obra.

Por comodidade, oporei a palavra «trágico» à palavra «dramático». O drama, convencionemos, é a luta entre personagens ou dentro da mesma personagem — luta cujo desfecho incerto traz suspensa a curiosidade e a simpatia do espectador. Neste sentido são dramáticas as obras de Racine e de Shakespeare. Se passarmos à tragédia, encontraremos não tanto a luta como a expectativa terrífica de um desfecho que se aproxima a passos fatais e contra o qual, para me servir de palavras de Camões, «não vale astúcia humana». A tragédia grega é a história de um fado que brinca com os homens: é típico o caso de Édipo. Os homens bem fazem, bem fogem, bem inventam desculpas e subterfúgios — vale tanto como nada. Eles próprios sabem, muito embora finjam o contrário, que o destino os virá colher na rede. E pouco a pouco a face deles, que se fingia despreocupada, vai-se cavando e petrificando nas rugas do terror. Ora, é este destino que se aproxima passo a passo e este terror crescente dos humanos que se sabem colhidos na rede a história que Garrett nos conta no *Frei Luís de Sousa*. Por isso mesmo, o drama quase não tem enredo. Logo de começo se sabe o

que vai acontecer; o desfecho é evidente e não interessa ao autor torná-lo incerto por meio de uma intriga complicada. Interessa-lhe antes contar o terror e o pasmo dos homens ante esse desfecho garantido de antemão. A única acção movimentada — a resistência de Manuel de Sousa aos regentes e o incêndio da sua casa — serve para encaminhar as personagens ao ponto preciso em que o destino as quer apanhar: a casa do próprio D. João de Portugal, à vista do seu retrato. Em vão D. Madalena resiste, em vão Manuel de Sousa sossega, tentando conjurar o destino pela ignorância inocente do que todos sabem que vai acontecer.

Esta noção do destino pertence à camada mais constante da individualidade literária de Garrett. O mito de Édipo encontra-se disfarçado em mais de um lugar da sua obra. No *Catão*, o protagonista Bruto tem uma história interessante: ele é filho espiritual de Catão, mas também é, sem o saber, filho carnal de César. Um dia sabe-o e nesse dia nasce um futuro trágico, porque Bruto será o assassino de seu próprio pai. Isto não é tudo: Bruto será parricida para vingar Catão e a República, mas reconhece agora que os seus crimes são a herança fatal que recebe com o sangue de César, culpado de muitas mortes e assassino de sua própria mãe: Roma.

O crime de Bruto aparece assim como um destino involuntário. E muitos anos depois, o Carlos da novela das *Viagens* encontra-se numa situação semelhante. Sem o saber, é filho do frade que odeia, e no dia em que o sabe tenta assassiná-lo. O pai é, por sua vez, o causador da morte de sua mãe. E ainda na história de Maria de Noronha, no *Frei Luís de Sousa*, há alguma coisa disto. Ela admira o cavaleiro de Cristo que não sabe que foi marido de sua mãe; deseja o regresso de D. Sebastião e

dos seus, e dir-se-ia que o seu pensamento invoca os espectros que virão separar seus pais, matá-la a ela mesma. E há nisto uma certa justiça imanente — melhor, um certo destino vingativo —, porque afinal é a punição do crime de sua mãe que ela atrai sem o saber.

Sob tais variadas formas se exprime um mesmo tema: a existência de um fado superior à vontade humana e às contigências da luta — tema herdado da tragédia grega e que salta sobre vários séculos da história do teatro, sobre Shakespeare e Racine, para vir acolher-se em 1843 no *Frei Luís de Sousa*. Até que ponto é isto uma estratificação ainda convencional, sugerida pela imitação dos modelos gregos, um recurso espectacular, em última análise?

Convém analisar o terceiro elemento que Garrett recebeu do teatro clássico: o conflito psicológico suscitado pelos dilemas perante os quais são colocadas as personagens. Este terceiro elemento realiza-se particularmente na figura de Telmo Pais, que Garrett interpretou pessoalmente na representação particular da peça.

Telmo Pais tem de escolher entre Maria, que ele criou, e D. João, que ele também criou e a quem deve, além disso, fidelidade de escudeiro. Mas o que faz deste caso uma novidade na história do teatro é que Telmo Pais, na realidade, não tem de escolher, ele está de antemão decidido. A perplexidade perante o dilema é apenas a forma exterior com que Garrett revestiu uma coisa bem diferente daquilo que o teatro clássico conhecia. Telmo Pais, amo e criado de D. João de Portugal, era o seu maior amigo, e nenhuma criatura sofreu tanto como ele o seu desaparecimento; opôs-se quanto pôde a que a sua viúva casasse segunda vez e não lhe pôde perdoar a infidelidade para com o amo, cuja morte se recusou sempre a aceitar. O resto dos seus dias

é consagrado ao culto do desaparecido, a quem levanta no seu coração um altar. E lentamente os dias vão passando, a imagem de D. João vai-se-lhe entranhando na alma, tornando-se com o tempo talvez mais rígida, mais nítida, mais adorada. O tempo só fazia aumentar a adoração. Mas deste casamento abominado nascera uma criança. Quis o destino que Telmo também fosse o amo dela, e o seu coração cresceu com este novo amor. Mas pode Telmo continuar a não acreditar na morte de seu amo? Porque se ele é vivo e voltar, que será feito da sua menina? Órfã e desgraçada é o que ela será, segundo a moral da época. Durante muito tempo Telmo não chega a ter consciência clara desta contradição. Conserva os círios acesos no altar de D. João — mas, no fundo, desejará a sua vinda? Os círios, que ele não deixa apagar, não serão, realmente, círios à imagem de um morto a quem desta maneira se paga uma dívida e se pede perdão por continuarmos a viver? É o que se verá quando D. João chegar.

No momento culminante, o pobre Telmo Pais descobre que no fundo da alma desejava que D. João tivesse continuado morto. O seu reaparecimento transtorna-lhe a sua verdadeira vida. E Garrett leva o drama desta personagem às suas consequências últimas, porque é ele — a mandado de D. João, é verdade, mas com uma satisfação secreta e cheia de remorsos —, é ele quem vai à última hora espalhar que o Romeiro é um impostor. É ele, afinal, e isto é terrível, quem vai matar definitivamente seu amo, ele, o único que lhe não tinha acreditado na morte e que fizera votos pelo seu regresso, o único que pode testemunhar a sua vida.

Se esta interpretação é verdadeira, Garrett põe mediante esta personagem um problema, que é novo,

na história do teatro. Telmo Pais tem uma personalidade fictícia, convencional, e por baixo desta uma personalidade autêntica. A personalidade fictícia, construída, feita da nossa vida passada, coerente, é aquela que nós próprios nos atribuímos e aquela com que figuramos nos actos correntes da vida. Mas a outra personalidade, secreta, que nós próprios às vezes não conhecemos, é a que vem à superfície nos momentos de crise e ante o nosso próprio espanto. Telmo quer ser coerente com o seu passado; a imagem em que ele próprio se construiu foi a do escudeiro fiel: com essa máscara o vêem os outros e se vê ele próprio a si. E um dia esta imagem é quebrada como uma capa de gelo, e a onda da vida jorra. Já tive ocasião, noutro trabalho, de chamar a atenção para certos pontos de contacto entre este caso de Telmo Pais e o caso de Carlos, da novela das *Viagens* [1]. Carlos esforça-se por construir uma personalidade coerente e fixa, segurar-se a uma saudade ou a um amor; mas constantemente esta construção se descongela, um novo amor mata a saudade, ou sucede ao amor antigo, que a ausência estancou. Este fluir permanente da personalidade e a impossibilidade de o deter são o sofrimento e a desgraça de Carlos. Não chegando a segurar-se e a definir-se, acaba num suicídio moral. A diferença entre Carlos e Telmo está sobretudo em que a situação de Telmo tem de ser mais teatral e revelar-se num momento de crise: há uma mudança brusca de estado. Em Carlos, personagem de romance, o descongelamento é contínuo.

A crise de Telmo Pais, como já ficou notado, reveste formalmente o aspecto da perplexidade cau-

---

[1] V. no volume anterior desta obra o ensaio «O conflito dramático na obra de Garrett».

sada pelo dilema e filia-se nesse conhecido processo do teatro clássico: Mérope tem de escolher entre a fidelidade ao marido e a vida do filho, como Telmo entre a morte de D. João e a desgraça de Maria. Mas no teatro clássico há dois sentimentos que lutam no mesmo plano de consciência e de sinceridade, ao passo que em Garrett se trata de duas camadas da personalidade incompatíveis e de valores muito diferentes. O protagonista não tem de escolher ou decidir, antes, mau grado seu, descobre-se de golpe a si próprio, como se uma força estranha lhe arrancasse de súbito o véu. E uma vez que se descobriu, tornou-se já outro e não se reconhece. Em suma, a novidade de Garrett está em que é a própria unidade e coerência do *eu* que ele põe em cena [1].

E aqui aponta pela primeira vez um teatro dentro ainda das formas do teatro antigo, mas que tem um conteúdo muito diferente do seu. O teatro grego fora a história do Fado contra o Homem; o teatro raciniano é a história das paixões humanas desencadeadas pela acção e reacção dos homens entre si. Este novo teatro é a história da auto-revelação do homem e o espectáculo da sua mudança. Essa auto-revelação é provocada por um acontecimento externo — como uma pedra num lago, pedra que o destino envia aparentemente para se divertir com o espectáculo das consequências. Na realidade, o destino é aqui um agente dócil do autor, que precisa de um acontecimento que venha perturbar o equilíbrio da personalidade convencional da sua personagem. O autor utiliza o destino para conseguir os seus fins. Notai, com efeito, que a intriga, a acção, o choque dos caracteres, perdem aqui a

---

[1] V. nota A no fim do volume.

sua importância. A crise está latente dentro do protagonista e só espera um acontecimento exterior que a desencadeie. A outra personalidade desconhecida de Telmo Pais lá estava, mas nunca se teria revelado se o destino não enviasse o Romeiro: D. João foi a pedra no lago. Não é na intriga humana, na concorrência entre os homens, na sociabilidade, que esta secreta personalidade se desvenda. Na luta, o que se afirma é o nosso *eu* objectivo, o nosso *eu* construído. Ela tem, portanto, um papel muito reduzido neste novo tipo de teatro que Garrett fez nascer dentro dos quadros do teatro antigo. Por isso mesmo, a Fatalidade grega, obnubilada durante a época clássica do teatro moderno, volta, no *Frei Luís de Sousa*, a entrar em funções.

Recapitulando: o *Frei Luís de Sousa* caracteriza-se formalmente pela intervenção do Fortuito (Fatalidade grega), o que tem por contrapartida a ausência de intriga humana; psicològicamente, pelo estudo da dissolução e decomposição da personalidade. Estes dois aspectos são complementares, porque desde que a personalidade se fecha ao mundo exterior só um acontecimento fortuito pode produzir nela uma mudança de estado.

Para aceitarmos esta interpretação do *Frei Luís de Sousa* precisamos de partir da ideia de que Telmo Pais é a sua personagem central, ideia que certamente repugnará a muitos. Na verdade, o *Frei Luís de Sousa* está ainda muito preso à imitação do teatro clássico, e é natural que o próprio Garrett não tivesse tido consciência da coisa nova e original que tinha criado — caso vulgar entre os grandes artistas. Mas parece-me incontestável que nenhuma outra personagem do drama tem o interesse desta; que ela é a que menos se pode explicar pela imitação de modelos; e há razões para pensarmos que Garrett pôs nela a sua experiência íntima.

Se quisermos ir além do que Garrett aprendeu nos clássicos, à procura da semente viva com que ele fecundou a herança do teatro clássico, temos de interpretar o *Frei Luís de Sousa* como se ele estivesse disposto em torno deste ponto vital. Só assim na matéria criada do Passado poderemos entrever os lineamentos do Futuro.

Tal é o novo tipo de drama que Garrett esboçou no dia em que deixou de escrever para o pequeno público dos frequentadores dos teatros e se dirigiu ao público de interesses mais amplos, constituído pelos escritores, artistas, críticos, do seu país. Aparentemente, tal mudança de público permitiu a Garrett regressar às fórmulas arcádicas dentro das quais se educara e que estavam esquecidas, fora de moda para os incultos e inexperientes frequentadores das plateias. E, de facto, tendo-se libertado da necessidade de se sujeitar àquela pseudo-*élite*, de limitadas ideias e limitados interesses, Garrett pôde ser mais fiel a si próprio do que o fora até então, dar vazão à sua experiência íntima e esboçar um novo tipo de drama.

Tem-se dito muitas vezes que o *Frei Luís de Sousa* é uma obra sem paralelo em todo o teatro romântico europeu. E se recordarmos que as causas da decadência do teatro são as mesmas por toda a parte — que o *Cyrano* é mais rico e perfeito que *Os Dois Renegados* ùnicamente porque a burguesia francesa é um pouco mais rica e selecta do que a nossa —, as razões que explicam a singularidade da obra em relação ao teatro português explicam-na também em relação ao restante teatro europeu do Romantismo.

Mas não basta explicar porque é que o *Frei Luís de Sousa* é uma excepção; noutros termos, porque é que o *Frei Luís de Sousa* não é uma obra típica do teatro romântico. Dentro do critério que

propus no começo desta palestra, nós precisamos de explicar porque se orienta o *Frei Luís de Sousa* na direcção que sugeri — explicar não só o que lá não está, mas também o que lá está. Esta conferência não pretende ser um tratado, mas não queria concluí-la sem sugerir ao menos uma resposta àquele problema, para afirmar a minha convicção de que uma excepção não é a mesma coisa que um milagre e de que há sempre um caminho, mais ou menos patente, para abordar racionalmente os problemas.

A novidade do *Frei Luís de Sousa* está, como tentei mostrar, na autonomia e espontaneidade do indivíduo. É um drama do *eu*, na parte que respeita a Telmo Pais. O problema aqui posto é, como na novela de Carlos e Joaninha, o da unidade e coerência do *eu*. O autor coloca-se dentro de um ponto de vista tal que — como se percebe mais nìtidamente na novela — os acontecimentos parecem causados pelo facto de o *eu* na sua espontaneidade absoluta se desenvolver de certa maneira. O mundo exterior é apenas a matéria passiva de que o *eu* se apropria para o seu crescimento, ou a Fatalidade cega que torna patentes as suas contradições internas. Há um contraste entre este ponto de vista e o do teatro de Racine, no qual o dramaturgo vê os múltiplos caracteres dos figurantes como peças num xadrez — correspondendo a cada movimento um contramovimento, a cada peça uma peça oposta, a cada acção uma mudança e reajustamento de situações mútuas.

Ora quem não vê imediatamente no papel e na posição do indivíduo, tal como no-lo apresenta o *Frei Luís de Sousa*, uma analogia com o romance romântico e a poesia romântica? História do *eu* absoluto, autónomo, espontâneo, causador único e fatal do seu próprio destino — tal é, em última aná-

lise, o miolo do romance e da poesia romântica de que o Garrett das *Viagens* e das *Folhas Caídas* é entre nós o mais típico representante. Garrett limitou-se a transportar para o teatro esta concepção. A novidade consistiu em pôr o drama a exprimir os mesmos problemas e ideais que o romance e a poesia seus contemporâneos. Mas para isto Garrett teve de saltar por cima do público frequentador de espectáculos, que, por motivos já expostos, era diferente do público do romance e da novela.

Vou concluir recapitulando o que deixei dito de maneira um pouco difusa e tirando a moral do conto.

O teatro de Garrett morreu na medida em que se sujeitou ao público das plateias da sua época; salvou-se na medida em que fugiu a esse público. Parece à primeira vista que o inimigo de uma obra teatral é o público. Isto é um absurdo: na realidade, Garrett furtou-se ao público das plateias, para procurar, à margem dele, outro público. Para a parte viva da obra de Garrett contribuíram diversos factores: o seu estudo e assimilação dos clássicos da tragédia, a experiência pessoal, a adaptação das formas da tragédia clássica a um conteúdo novo, o acordo do autor com os ideais europeus da época e, enfim, o apoio de um público de artistas e críticos de bom quilate e de boa vontade. Pela parte morta da obra de Garrett é responsável, em primeira mão, a baixa qualidade do público dos espectáculos, constituído, em grande parte, pela grande burguesia lisboeta, e, em última análise, a estrutura da sociedade portuguesa na época. A tentativa de restauração do teatro nacional malogra-se em virtude das condições sociais a que me referi: esmagadora maioria de camponeses iletrados; falta de contacto da burguesia dirigente com a massa

populacional do País; constituição da burguesia em casta fechada e sua apropriação dos padrões da nobreza hereditária decaída. Só na medida em que tentou furtar-se a este complexo de causas, renovando o esforço dos escritores clássicos que se dirigiam não a um público disperso, mas à restrita *élite* de confrades em letras, conseguiu Garrett resgatar uma parte da sua obra.

Donde se conclui que pôr o problema do teatro nacional é nada menos que pôr todo um problema de estrutura social portuguesa. Só no dia em que nela houver alteração haverá alguma probabilidade de germinar entre nós a semente de um teatro vivo e se poderá pensar num teatro nacional em que o «nacionalismo» seja alguma coisa mais do que palavreado sonoro[1]. Quando as salas de espectáculo se abrirem para largas multidões sequiosas de cultura; quando, em vez de pequenos interesses de aficionados, o teatro debater os grandes problemas humanos e comuns; quando o nosso camponês, abalado da sua inércia secular, obtiver a sua parte no património da cultura; quando os nossos homens de letras sentirem, enfim, que se quebrou a muralha que os separa do povo; quando os nossos actores e empresários não dependerem mais do restrito público que hoje os sustenta; quando o povo deixar de ser paisagem para turistas e se confundir com a Nação — então a restauração, melhor, a fundação do teatro português, poderá ser uma realidade.

(Conferência proferida em 29 de Março de 1947 no salão de *O Século*. V. nota A no fim do volume.)

---

[1] V. nota B no fim do volume.

2

A expressão lírica do amor nas «Folhas Caídas»

As formas, a expressão e a consciência do amor variam no tempo e no espaço. É à primeira vista difícil de compreender esta diversidade, visto que recobre um fenómeno biológico constante. Mas também outro fenómeno biológico igualmente constante — o da conservação da vida — dá lugar a vários tipos de relações humanas e a várias formas de consciência. A apropriação dos meios de subsistência, como a apropriação do amor, supõe relações entre seres humanos, e estas relações são variáveis. Desde a prostituição até à partilha em igualdade de um bem comum, diversos tipos de relações amorosas são possíveis.

As literaturas modernas atestam por si só uma evolução por etapas das formas e da consciência do amor.

Nos trovadores provençais, que são a fonte da poesia moderna, o amor reveste-se das formas da vassalagem feudal. Que realidade se esconde originàriamente sob estas roupagens? Não é aqui o

lugar para averiguá-lo, e queremos apenas reter que tais formas permaneceram longamente, tendo recebido nova vida na poesia petrarquiana. Em Portugal foi Camões quem lhes deu a máxima expressão.

O que é mais característico desta expressão do amor é o seu carácter unilateral (visto só do lado masculino) e, digamos, solitário. Não é um canto partilhado a duas vozes que se respondem. A mulher é um simples objecto, sem vida própria; o amador tem de «conquistá-la», não já pela força, mas por uma espécie de aperfeiçoamento individual da sensibilidade. E por vezes pouco interessa literàriamente este objecto: o poeta analisa-se, procura tesouros dentro de si, e, para que a tensão não tenha fim, põe cada vez mais alto, até convertê-lo num mito, o objecto da sua aspiração. Acaba por cair no amor do amor, de que a mulher é apenas a face tornada visível por um esplendor divino que vem do alto. Beatriz, Laura, Natércia, são nomes dados a este mito: todas espreitam, mortas e ressuscitadas na imortalidade, «lá no assento etéreo aonde subiram», os seus incansáveis pretendentes.

Atrevo-me a aventar que este tipo de amor é uma alternativa sublimada da apropriação da mulher pela compra ou pela violência: tem de comum com esta considerar a mulher como criatura passiva, vaso destinado a receber a expansão masculina. O preço da entrega subiu muito, é verdade; mas, de qualquer modo, é a satisfação unilateral do homem que está em vista. E, talvez por isso, não será tão estranho como tem parecido que os poetas mais etéreos, os cantores das Lauras e das Natércias, nos surjam por vezes em aventuras de rufias de Bairro Alto.

Ora deste amor ao amor romântico vai já uma grande distância. O Romantismo introduziu a mu-

lher na literatura como personagem activa, dotada de consciência própria. É verdade que muito da sublimação trovadoresca subsistiu na literatura romântica; e Elvira é uma parente próxima de Laura. Todavia, sente-se nos poetas românticos mais vivos um canto a duas vozes, um diálogo, muito embora o outro interlocutor não seja ouvido.

É muito típico da literatura romântica o tema do ciúme, que pode dizer-se ausente nos poetas trovadorescos e nos seus sucessores classicistas. O ciúme é uma contradição de tipo novo introduzida pelo Romantismo na literatura: é o reconhecimento implícito do direito de escolha da mulher. Por outro lado, a poesia romântica está cheia de vida partilhada, vivida a dois: a recordação do sítio onde se viveu em comum, de um passado que só em comum pode ser evocado.

No entanto, sentimos hoje ainda muitas limitações na poesia amorosa romântica. Toda ela é uma poesia de alcova: nunca o homem e a mulher caminham de mãos dadas. É, por outro lado, uma poesia de frustração: todo o amor acaba na tragédia da separação ou da saturação; a amargura sucede ao prazer.

É ainda uma poesia feita de contrastes, de pólos opostos. A mulher é o anjo ou o demónio, a salvação ou a perdição. Quem não vê neste contraste o reflexo do meio em que a condição da mulher oscilava entre a extrema altura da adoração masculina e a extrema degradação da venda a baixo preço do seu corpo? O mito romântico do anjo e do demónio exprime as oscilações da condição feminina num mundo em que impera o dinheiro.

Por último, o amor romântico apresenta-se como um refúgio. Não se vislumbra nele qualquer participação do ambiente, com o qual, pelo contrário, os amantes, na solidão, parecem querer cortar as

pontes. É frequente, mesmo, no lirismo romântico, a orgulhosa contraposição da sublimidade do amor partilhado à mediocridade da vida corrente. Esta intervém, pelas suas limitações, como inimiga da fruição plena do amor.

No sentido que acabamos de atribuir à poesia amorosa do Romantismo, as *Folhas Caídas*, de Garrett, publicadas há um século, constituem a sua melhor expressão na literatura portuguesa, a sua expressão, dizemos, mais autêntica e mais intensa. Os epígonos do Ultra-Romantismo, que reflectem principalmente a influência de Lamartine, nada de substancial acrescentaram à tradição camoniana; Herculano nada teve a dizer sobre este tema, e os seus romances sugerem que ele assimilou do amor romântico apenas convenções estereotipadas. Notemos, entretanto, que Garrett tivera um precursor em José Anastácio da Cunha, num poema intitulado significativamente *O Abraço*.

Sabe-se que a publicação das *Folhas Caídas* causou escândalo. Como não havia de causá-lo esta confissão directa que pela primeira vez rasgava os véus convencionais em que a tradição clássica envolvia o amor? Os mitos clássicos, a que o próprio Garrett obedeceu nos seus poemas de juventude, eram radicalmente banidos; e o poeta quase cinquentão, entidade social respeitável, deputado, ministro, visconde, académico, atrevia-se a cantar o amor característico do seu tempo com as suas formas próprias, isto é, sem as convenções da tradição literária.

Era um som novo este:

Não respondes — e em teus braços
com frenéticos abraços
me tens apertado, estreito!...

Isto que me cai no peito
que foi?... Lágrima? — Escaldou-me...
Queima, abrasa, ulcera... Dou-me,
dou-me a ti, anjo maldito,
que este ardor que me devora
é já fogo de precito,
fogo eterno, que em má hora
trouxeste de lá... De onde?
Em que mistérios se esconde
teu fatal, estranho ser!
Anjo és tu ou és mulher?

Ou este ainda:

Ai! não te amo, não; e só te quero
de um querer bruto e fero
que o sangue me devora,
não chega ao coração.

Este rasgar de convenções, esta actualização da expressão relativamente à realidade, é a grande contribuição de Garrett à literatura portuguesa. E é o que justifica a apreciação de Ramalho segundo a qual Garrett «nos fez beber o vinho da mocidade».

Poderia pensar-se se Garrett não se teria limitado a trocar a fraseologia clássica pela fraseologia romântica, certos lugares-comuns por outros lugares-comuns. Mas não. Uma análise mais aprofundada levar-nos-ia a realçar a autenticidade das *Folhas Caídas*. Seria preciso para tanto confrontá-las com outros textos de Garrett, nomeadamente com a novela das *Viagens na Minha Terra*. Aí julgamos descobrir um drama muito pessoal, embora típico das novas formas de sensibilidade que correspondem ao Romantismo: o drama de um amoroso que se sente atingido por uma espécie de im-

potência sentimental. Carlos sofre de se sentir incapaz de amar uma mulher, porque ama a todas que se encontram no seu caminho; tem a consciência da falta de estrutura do próprio *eu;* esforça-se dolorosamente e em vão por construir uma personalidade coerente acima do rio plano e informe do tempo. Sente o contraste entre o que é e o que devia ser. Mas este contraste, caso interessante, é posto exclusivamente em termos sentimentais, ou, melhor ainda, em termos amorosos. A vida pública aparece como uma pseudo-alternativa do fracasso amoroso, pois não passa para Carlos de uma convenção, de uma mentira: «Creio que me vou fazer homem político, falar muito na Pátria, com que não me importo, ralhar dos ministros, que não sei quem são, palrar dos meus serviços, que nunca fiz por vontade.» E devemos confessar que Carlos põe um problema real: como pode tomar a sério a vida pública um homem cuja vida íntima, desarticulada e dispersa, anda à deriva, porque não conseguiu superar-lhe as contradições e cristalizá-la numa síntese? Pois não é a personalidade um todo íntegro?

Porventura, pela porta das *Folhas Caídas* e das *Viagens*, estamos tocando uma das contradições fundamentais de toda a poesia romântica e da sociedade a que corresponde: a contradição entre a personalidade individual e a vida pública.

O próprio amor romântico, o amor exclusivamente de alcova, em que dois seres cortam as pontes com o mundo (veja-se a poesia *Cascais*), não estará no avesso de toda a concepção activa e social da vida? Não será já ele próprio a consequência de um conjunto contraditório, uma tentativa de vida plena nalguma ilha isolada, longe de um mundo impossível? Uma forma, afinal, de compensação de uma convivência humana frustrada?

De qualquer modo, o que permanece da mensagem garrettiana é a sua verdade, a honestidade com que se rasgam as convenções, tão flagrantes ainda na *Lírica de João Mínimo*, no *Camões*, na *D. Branca*, vozes a que falta um calor verdadeiramente humano.

Garrett não nos deixou um modelo, é verdade; mas legou-nos um testemunho vivido.

(In *O Comércio do Porto* de 12 de Janeiro de 1954.)

3

Garrett e o Romantismo

Para se caracterizar convenientemente qualquer movimento, instituição ou personalidade é muitas vezes indispensável esquecer os esbatidos e nuanças e realçar as características mais salientes. Se não seguimos esta regra, arriscamo-nos a confundir a diversidade das coisas no mesmo paul amorfo e sem relevo.

Aplica-se isto ao conceito de Romantismo, que tem dado lugar a confusas discussões: como se distingue Romantismo de Realismo? Ou de Barroco? Onde acaba o Romantismo? No Realismo? No Simbolismo? Ainda vigora? A razão de tais dúvidas está em que se esquecem os caracteres dominantes da literatura romântica, e esta aparece-nos com feitios diferentes conforme a feição secundária que nela consideramos.

Por outro lado, deve ter-se em conta, quando se quer aprender uma feição dominante, que nenhum facto histórico se pode definir em abstracto, isto é, como coisa isolada. Tudo o que acontece no mundo se caracteriza pelos seus nexos e pela

sua situação relativamente a um conjunto de condições e factos. São vãs todas as tentativas que visem a encontrar num suposto plano virginalmente literário uma *essência* romântica, virginalmente romântica. Todas as tentativas nesse sentido conduzem a labirintos de palavras sem saída.

O Romantismo é um amplo movimento que abrange numerosas literaturas e um longo período histórico. Apresenta variados aspectos e variadas formas de literatura para literatura e de época para época, aspectos e formas que são até contraditórios entre si. Importa não nos deixarmos enredar por essas diversidades e, por outro lado, considerá-lo como um factor histórico situado no tempo e no espaço.

Ora, deixando de lado outras discussões prévias que o assunto implica, pensamos que o Romantismo se deve caracterizar em função das relações entre o escritor e o público em dado momento da história da civilização europeia ocidental. Abreviando: o Romantismo é a expressão literária da época em que o escritor entra em contacto com as massas burguesas em fase de ascensão.

Uma das consequências deste grande facto histórico é a consciência por parte do escritor de uma verdade ideológica de que ele deve fazer-se intérprete; por outras palavras, é a confiança do escritor no valor das ideias e a convicção do importante papel que tem a desempenhar como semeador de ideias. O escritor romântico opõe-se assim radicalmente à concepção da arte pela arte que caracteriza quer a arte barroca, que imediatamente o antecede, quer a arte simbolista, que imediatamente lhe sucede.

Não venha dizer-se, em contrário disto, que o escritor romântico valorizou o sentimento em prejuízo da razão. Trazendo o sentimento para a literatura, o escritor romântico traz uma forma de verdade, e não a negação dela. O que o escritor romântico negou, talvez, foi a razão mecanicista e clássica, estreitamente confinada em certos limites. O escritor romântico valorizou o sentimento na medida em que este é um pressentimento da razão, e a intuição na medida em que esta é um primeiro esboço de uma verdade racional. Valorizou-os na medida em que são activos, instrumentos de verdade objectiva e unificadores de personalidade. O Romantismo não é responsável pela oposição que entre intuição e razão viria a fazer o bergsonismo.

Convém ter presente esta perspectiva do Romantismo para abordar a posição literária de Garrett.

Garrett compreendeu luminosamente o movimento romântico como expressão de um novo tipo de relações entre o escritor e o público. A literatura de outrora destinava-se aos salões, a de hoje ao povo, isto é, a grandes massas:

> Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo... ou não se faz. Os príncipes deixaram de ser, nem podem ser, Augustos. Os poetas fizeram-se cidadãos, tomaram parte na coisa pública como sua; querem ir, como Eurípides e Sófocles, solicitar na praça os sufrágios populares, não, como Horácio e Virgílio, cortejar no paço as simpatias de reais corações. As cortes deixaram de ter Mecenas; os Médicis, Leão X, D. Manuel e Luís XIV já não são possíveis; não tinham favores que dar nem tesouros que abrir ao poeta e ao artista.

Desta diferença na situação do escritor resulta uma diferença nos géneros de arte:

> Os sonetos e os madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pa-

gavam versos a sorrisos — e era talvez a melhor e mais segura letra que se vencia na carteira do poeta.

Mas não é apenas nas formas que se reflecte a nova posição do escritor quanto ao público, ou, antes, o estímulo de um público novo sobre o escritor. Na continuação do texto citado Garrett dá-nos uma definição que nos parece justíssima do espírito profundo do movimento romântico:

> Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado, mais substancial. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico — no drama e na novela da actualidade oferecei-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao nível — e o povo há-de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar.

Tal é a sua teoria literária. Garrett acredita na existência de uma verdade objectiva e acredita que a função do escritor é comunicá-la ao público:

> ... estas minhas teorias de arte, que se reduzem a pintar do vivo, desenhar do nu, e a não buscar poesia nenhuma, nem de invenção, nem de estilo fora da verdade e do natural...

É em nome deste critério que Garrett critica certa literatura do seu tempo. É uma literatura convencional, feita de *clichés* literários, e não uma expressão autêntica da realidade:

> Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo um tacto!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais fàcilmente. Eu lhe explico:
>
> ... ...
>
> ... vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugène Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, guarda-as sobre uma folha de papel da cor da moda — verde, pardo, azul —, como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrap-books;* forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se* (estilo de pintor pinta-monos). — E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.

Garrett critica assim o Romantismo convencional, caricatura do autêntico Romantismo. E não deixa de notar que esse Romantismo convencional, a que falta a seriedade essencial imposta ao escritor romântico pela sua grave missão de portador da verdade, é também um produto da sociedade, ou de certos aspectos da sociedade. Prolifera, com efeito, na época dos «barões» do cabralismo, isto é, na época em que imperava e impunha a sua escala de valores a oligarquia financeira que no nosso país se desenvolveu após a implantação do liberalismo e que provoca em Garrett uma vigorosa reacção:

> Andai, ganha-pães, andai; reduzi tudo a cifras, todas as considerações deste mundo a equações de interesse corporal, comprai, vendei, agiotai.

Pois uma época destas, nota Garrett, é a época do idealismo na literatura:

> Mas aqui é que me aparece uma incoerência inexplicável. A sociedade é materialista; e a literatura, que é a expressão da sociedade, é toda excessivamente, e absurdamente, e despropositadamente, espiritualista! Sancho, rei de facto; Quixote, rei de direito!

Como se explica semelhante paradoxo? Será que o ideal se exprime através de indivíduos privilegiados? Será que o materialismo da prática social traga consigo a nostalgia das ideias puras? Será, enfim, que a consciência pública proteste platònicamente contra a realidade da hora? Nada disto; Garrett não se detém nestas explicações subtis e tentadoras para os homens de letras inexperientes ou mistificados. Afasta-as e vai direito ao fundo da questão:

> Pois assim é; e explica-se. — É a literatura que é uma hipócrita: tem religião nos versos, caridade nos romances, fé nos artigos de jornal — como os que dão esmolas para pôr no *Diário*, que amparam órfãs na *Gazeta* e sustentam viúvas nos cartazes dos teatros.

A literatura é uma hipócrita... Assim desmascarava Garrett os literatos «espiritualistas» e convencionais do seu tempo. Fazendo-o, afirmava o seu profundo sentimento do dever moral do escritor e explicava de forma concreta e realista os seus desvios. Afirmava também a sua crença numa verdade objectiva, que pode ser mistificada com palavras, mas que nem por isso deixa de ser o que é. Estèticamente, esta fuga à realidade traduz-se, como vimos, no convencionalismo, porque, resume Garrett noutro lugar, mentira e beleza não cabem num saco.

Esta missão de portadora da verdade que atribui à literatura pretende Garrett realizá-la nas suas obras. *O Alfageme de Santarém* procura ser, pedagògicamente, uma lição de história pátria, do mesmo modo que *O Arco de Santana*, e ambas com a intenção de intervir nos acontecimentos da época. O *Frei Luís de Sousa* apresenta-se com a intenção de dar não apenas a verdade histórica, mas psicológica.

É discutível se Garrett realizou tal propósito. A dificuldade não estava, aliás, apenas no Autor, mas também na sociedade, como Garrett lùcidamente nota:

> ... o drama é a expressão literária mais verdadeira da sociedade: a sociedade de hoje ainda se não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é: a literatura actual é o verbo ainda balbuciante de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é, como disse, a sua expressão, mas reflecte a modificar os pensamentos que a produziram.

Esta lúcida consciência da indeterminação da sociedade portuguesa de 1844 tem a sua correspondência em certa indeterminação ideológica e estética, bem sensível na obra de Garrett. Mas não o inibiu de ser um convicto representante do grande movimento orientado para o futuro que foi o Romantismo.

(In *Vértice*.)

Júlio Dinis

1

Júlio Dinis e a sua época

I

Não venho aqui para vos expor as recordações de infância ou as experiências pessoais que tenho associadas à leitura de Júlio Dinis; e se aludo a elas é apenas para sugerir a larga e subtil difusão da obra de Júlio Dinis e para salientar a importância que essa obra tem na formação da consciência da classe média portuguesa. Ele penetrou nos lares e ajudou a formar numerosas consciências, a definir os ideais de muitas pessoas, precisamente porque a sua leitura nos impressiona numa idade particularmente susceptível e porque o ambiente em que muitos leitores o lêem é também daqueles que envolvem, enredam e se insinuam por todas as maneiras. Mas há outro motivo muito forte a ajudar a penetração deste escritor: é que os ideais que ele exprime correspondem aos hábitos, às tradições, aos interesses materiais e morais de uma larga camada populacional.

Qual e como é o de que me proponho tratar nessa palestra.

Júlio Dinis descreve-nos com minúcia (que não excluía idealização) o ambiente em que se criou no seu melhor romance, *Uma Família Inglesa*. É o Porto, cidade ainda muito provinciana nesta época, vinte e dois anos depois do cerco. A lembrança dos combates entre liberais e miguelistas permanece viva na memória dos homens de 50 anos que foram soldados das linhas do Porto. Na serra do Pilar, teatro de algumas acções heróicas, conservavam-se as ruínas que recordavam os incêndios e os bombardeamentos. O guarda-livros não esqueceu a alegria da vitória; e pelas aldeias próximas antigos soldados continuam a contar a quem os quer ouvir histórias de combates e recordações de D. Pedro IV, no meio do tiroteio, ou quando, a cavalo, passava revista aos bravos. O Porto era então, como hoje, o centro do comércio do vinho, que ocupava um exército de pessoal, desde o grande exportador ao rapaz dos recados, passando pelo indispensável guarda-livros. O seu coração comercial era a Rua dos Ingleses, concorrida por exportadores, banqueiros, accionistas, simples capitalistas, caixeiros de toda a espécie. O Portuense tem imensa vaidade nesta sua praça, e há comerciante que diz que não existe em toda a Europa bolsa como a do Porto. No meio destes homens azafamados salientam-se, pela riqueza, alguns ingleses, que mantêm meticulosamente os seus hábitos nacionais, que vivem no seu bairro especial, em casas muito resguardadas de gradeamentos, jardins e cortinados, que se orgulham de falar mal a língua do país cujo vinho vendem. Alguns, poucos, casaram com portuguesas, e Júlio Dinis precisamente tinha sangue inglês misturado nas veias. Reúnem-se em ceias e jantares onde se cantam canções inglesas,

se discutem livros ingleses. Os seus filhos são religiosamente educados na veneração das coisas inglesas e leram toda a literatura do seu país. Aos domingos reúnem-se para ler a Bíblia. Há uma Bíblia em cada sala da casa, sempre à mão; e o pai de família conhece minuciosamente o texto sagrado e sabe comentá-lo como se fosse um pregador.

Júlio Dinis conheceu por dentro estes lares ingleses, onde há o conforto permitido pelo próspero negócio da exportação: mobiliário precioso; jardim onde são tratadas plantas raras; criados de quarto, criados de mesa, criados de cozinha, jardineiros, porteiros, mordomos; onde os fechos das portas brilham, e onde o imenso pessoal de serviço zela para que o mais insignificante grão de poeira não caia no chão reluzente, para que não entre uma luz mais viva na penumbra discreta coada através de reposteiros e cortinados para as salas silenciosas. Mas conheceu também o lar mais modesto do guarda-livros já em começo de prosperidade, que tem só uma criada para todo o serviço; que abre as janelas para a rua para admirar o cair da tarde, e que já começa a comprar móveis um pouco mais caros. Este meio, entretanto, é só um acessório daquele: aqui, na casa de Mr. Richard Whitestone, é que o romancista se sente onde se deseja, e a modesta sala de Manuel Quintino é só uma saleta de espera enquanto Cecília, pelo casamento com o filho do inglês, não ingressa também nas salas silenciosas abafadas de tapetes, de janelas fechadas, introduzida por um cerimonioso porteiro.

O filho-família recebe uma educação puritana. Aprende a respeitar na irmã um ideal de mulher puro como cristal. Mas fora de casa gasta a vida em noitadas; tem múltiplos interesses femininos. Todo o seu ideal de lar, todo o seu respeito pela

família e a elevada ideia que ele faz da mulher ficam à porta de casa, desde que ele sai para a rua. Nunca lhe ocorre nas suas múltiplas aventuras que as outras mulheres são feitas da mesma carne de Jenny. Uma coisa são os ideais, a Bíblia, o *home*, outra coisa é a vida vivida. Na sua boémia, nas suas companhias e aventuras, o rapaz perde a efectação inglesa, e até mesmo os preconceitos que o pai se esforça por lhe conservar. Vive, respira a atmosfera do Porto, o sol da Península; passeando na praça, admira a agitação provocada pelo movimento comercial, e lá de si para si pensa que o comércio é uma coisa poderosa, capaz de dar assunto a um poema; e até mesmo dentro dele sobe às vezes uma admiração por todos aqueles homens que se agitam e trabalham, muito embora ele próprio esteja pouco disposto a trabalhar.

Imaginem agora que este jovem vai para férias. Leva a sua Bíblia, leva o seu ideal de *miss* virginal e marmórea; leva as suas leituras, as suas personagens de romance. Chegou. Depois de admirar a bela paisagem, tem uma surpresa agradável: é que encontrou lá pessoas da sua classe; a primeira vez que se encontrou com Madalena, descobriu logo que ela era uma menina educada num bom colégio em Lisboa, com maneiras aprendidas em salão e até com boa leitura de romances. O nosso herói achou-se nas suas sete quintas e a partir deste dia a sua vida de aldeia consistiu em frequentar a casa destas pessoas que pertenciam ao seu meio, em passear com elas e em fazer literatura a propósito de paisagem. Nem falta o folclore: teve ocasião de assistir a uma representação de Natal realizada no pátio da casa das suas amigas, que, com ele, a uma janela cómoda, gozavam a representação e ao mesmo tempo desfrutavam o povinho lá em baixo, apertando-se para espreitar. Mas nem

sempre as férias são assim tão divertidas; e quando o nosso amigo um dia se viu só no meio de gente da aldeia ficou sem saber em que havia de consumir o tempo. Cansado de contar as tábuas do tecto, perseguir as moscas, atirar pedras aos gatos, teve uma inspiração: chamou um homem de lavoura, um trabalhador que passava, e, depois de se estender na cama, disse-lhe que falasse.

> O criado não sabia em quê: — No que quiseres, mas fala-me para aí. — O velho olhou para a janela, olhou para o ar e disse: — Temos vento; aquelas nuvens brancas costumam dar nisso. — Tu sabes o que é o vento? — disse Daniel espreguiçando-se. — O vento? O vento é assim uma coisa como... um assopro — respondeu o homem. — És um asno. O vento é uma corrente de ar, produzida pela desigual distribuição da temperatura na atmosfera. — E Daniel, dizendo isto, olhou para o criado, divertindo-se em estudar-lhe no rosto o efeito da definição científica.

Mas, ao fim e ao cabo, as férias na aldeia deixam no nosso veraneante gratas recordações: é de facto uma vida tranquila e farta, os nervos repousam. Os passarinhos cantam nas ramadas, as lavadeiras cantam debaixo da ponte e o jovem em férias, estendido na cama, ouve regaladamente esses cantares e vê trabalhar os outros puxando os bois, cavando a terra, carregando debaixo do sol. Tudo isto é paisagem para ele, paisagem repousante e fresca. E como ele se sente bem farto, repousado e feliz, convence-se de que todos — a lavadeira que lava debaixo da ponte, o camponês que cava debaixo do sol, a garota que carrega com o cesto à cabeça —, todos são, como ele, fartos, repousados e felizes. Todos são poetas; o campo é um idílio. Mas, não contente com isto, o rapaz, que traz na cabeça a ideia da *miss* pura como os

anjos, que lhe foi incutida em casa pela educação puritana, põe-se a imaginar dentro de cada casota da aldeia uma reprodução da loura Jenny. A sua admiração pelo trabalho, despertada no Porto à vista do movimento na praça, é aqui renovada pelo espectáculo do fazendeiro dirigindo a exploração agrícola. E assim como no Porto imaginava uma bela, alegre epopeia do comércio, agora fantasia uma epopeia do trabalho rural igualmente alegre e feliz.

Resumindo: o meio de origem de Júlio Dinis é o meio comercial do Porto. Aqui bebeu ele a tradição liberal da cidade que foi o baluarte constitucional e mais tarde o baluarte da Patuleia. Esta tradição tinha como elementos ideológicos principais a ideia da concorrência e a do trabalho como origem da riqueza, coisas que Júlio Dinis via concretizadas no grande movimento da praça. Por outro lado, ligado pelo sangue a famílias inglesas de grandes exportadores, Júlio Dinis recebeu uma influência puritana, que se reflectiu na sua concepção do lar e da mulher, de acordo, aliás, com os ideais românticos ainda em voga no seu tempo. Enfim, integrado na zona superior da burguesia, Júlio Dinis viu sempre a realidade através de uns óculos com uma cor especial, colorindo com os ideais do seu meio a vida do camponês e da aldeia em geral. Deve notar-se entretanto que a burguesia portuense não se tinha ainda transformado numa classe cosmopolita e isolada da população local, como é mais tarde a sociedade d'*Os Maias*; conservava, no meio da sua opulência, hábitos provincianos; e convivia fàcilmente com outras classes pertencentes à pequena burguesia, como se exemplifica nas relações da família de M. Quintino com a de Whitestone; e não há ainda uma nítida separação entre os ideais da pequena e da grande bur-

guesia no Porto. É preciso, no entanto, dar o desconto ao que neste quadro há de idealização. Nas relações da família Whitestone há, evidentemente, uma projecção embelezada de ideias pequeno-burguesas, tão falsa como na descrição da vida rural nos romances campesinos do nosso autor, ao passo que n'*Os Maias* Eça pretende dar um retrato objectivo de um tipo social.

Vamos agora verificar como esta posição social de Júlio Dinis se reflectiu na sua obra: na maneira como ele observou a realidade portuguesa da sua época e nos ideais que tentou exprimir através dos seus romances.

II

A actividade literária de Júlio Dinis situa-se entre 1858 e 1870. Durante este período o País conhece uma fase de acalmia, desenvolvem-se as obras públicas, as estradas, os caminhos de ferro, aparecem as primeiras máquinas agrícolas; abre-se ao público o telégrafo, amplia-se o crédito e completa-se a legislação liberal de Mouzinho com a extinção dos morgados. Estas reformas são realizadas, em parte, pelo governo do Partido Progressista de tradição setembrista e patuleia, em parte pelo Partido Regenerador, no qual aos elementos do antigo partido cartista, ou conservador, se juntavam alguns provindos do Setembrismo. Esta obra é coroada com o gesto da extinção da escravatura nas colónias portuguesas, devida ao ministro Sá Nogueira, antigo setembrista. Politicamente também se nota a acalmia: o Partido Regenerador e o Progressista alternam-se no Poder e, mais do que isso, tendem a fundir-se no fim deste período, porque, de facto, representam ambos os mesmos

interesses. Há a tendência na burguesia nacional para o cepticismo político, para o indiferentismo, e, com efeito, os programas dos dois grandes partidos não divergiam fundamentalmente: as obras públicas prosseguiam com regularidade de governo para governo; o alargamento do crédito, a divulgação do ensino público, a extinção dos morgados, eram necessidades reconhecidas por todos. A grande questão que nesta época agitou a opinião pública não foi política, mas religiosa: a questão das irmãs da caridade que a febre-amarela trouxe a Lisboa e que, depois de uma longa campanha, em que se salientou Alexandre Herculano, foram recambiadas para a sua terra de origem por um governo progressista, com o fundamento de que violaram a lei de 1834, que extinguira as ordens religiosas em Portugal.

Júlio Dinis reflecte com optimismo este estado de coisas. Sobre as ruínas do velho mundo que Camilo retratou na sua agonia está-se levantando o mundo novo. Júlio Dinis apontou alguns vestígios derrocados do Portugal tradicional. O morgado ainda não desapareceu da cena. Corre as feiras com a sua matilha de cães, o seu pau, a sua navalha de ponta, de botas de montar e jaqueta de alamares. Apesar do seu desleixo, da sua quinta em ruínas, não perdeu completamente o prestígio junto do povo, que lhe admira as façanhas de pancadaria, as aventuras de taberna e a prodigalidade; é preciso ainda contar com a sua influência nas eleições. E, mesmo depois da extinção dos morgadios, estes fidalgos não se consideraram obrigados a mudar os seus hábitos de vida. Continuaram a fazer justiça por suas mãos e desafiam a autoridade do regedor dando abrigo a desordeiros e desertores, assaltando as propriedades das aldeias, perseguindo as raparigas como se elas fossem gado

seu. Por algum solar arruinado dormitava algum egresso sonhando as belezas e as bondades do tempo antigo; e quando se reuniam nalguma festa de família os restos da antiga aristocracia provinciana discutiam as leis novas, barafustavam contra a lei dos morgadios, resmungavam contra as estradas ou os caminhos de ferro e combinavam casamentos entre as diversas famílias fiéis ao passado e à linhagem. Mas não eram só os antigos privilegiados quem assim documentava o passado em ruínas: era o próprio povo, cuja educação ainda não fora adaptada aos novos tempos O povo mantém o respeito pelos fidalgos, adora o Morgado das Perdizes e conserva um ressentimento duradouro contra os conselheiros novos que compraram os bens que tinham pertencido aos conventos. N'*A Morgadinha dos Canaviais* assistimos a um começo de um motim popular provocado pela ordem de fazer os enterros nos cemitérios, porque o povo tinha-se convencido de que debaixo do tecto da igreja os seus mortos ficavam mais abrigados da chuva e do vento. O povo era, assim, joguete fácil dos velhos interesses tradicionais que procuravam sobreviver.

Mas o mundo novo ergue-se e tem o futuro por si. Uma nova espécie de gente sucede à gente antiga. Os bens dos conventos vendidos pelo Estado foram parar às mãos de famílias desconhecidas, que, apoiadas nessa sólida riqueza de bens de raiz, alcançam a influência política, cujos filhos sobem a deputados e passam a dominar a aldeia: é o caso do conselheiro Manuel Bernardo. Desde que os restos dos privilégios feudais foram extintos, a influência passou para as mãos dos proprietários mais ricos, que mandam educar os seus filhos nos melhores colégios de Lisboa e os relacionam nas rodas mais próximas do Poder. A influência destes

novos potentados políticos é tão grande que está na sua mão decidir o traçado da estrada que vai atravessar as propriedades dos aldeãos; deputado, está em situação de obter empregos para a sua clientela da aldeia utilizando as suas relações políticas e o seu voto parlamentar. Mesmo quando não dispõe da influência imensa do deputado, o homem rico da aldeia é a personagem importante, o sucessor do fidalgo: e o antigo brasileiro, que já figura na sociedade camiliana, conserva em Júlio Dinis o seu lugar proeminente, sonha mesmo desbancar a influência do deputado, talvez porque é mais rico do que ele. Mas, subordinada à nova aristocracia, toda uma outra fauna humana vem povoar a paisagem donde o fidalgo e o frade desertam. É o professor primário, pobre diabo a cuja missão «sublime» corresponde uma remuneração ridícula e um esforço inglório; depende do deputado para as nomeações, para os concursos, para as transferências, e paga essa protecção em serviços eleitorais. É o médico que se esforça por afastar a concorrência do barbeiro. É principalmente essa singular espécie de gente, vinda de longe, que o aldeão encara com estranheza: o engenheiro das estradas. Ele é o próprio símbolo do mundo novo: o camponês fica alvoroçado ao vê-lo chegar, porque é sinal de novidades. O frade que administra os bens do último fidalgo vê-o com desconfiança:

> O Sr. D. Jorge — diz, desconfiado, Fr. Januário — conversou por aí com algum mação. Quem sabe? Algum desses engenheiros que estão na estalagem do Manco. Isto de engenheiros é gente que se não confessa.

O engenheiro não é só o homem que constrói as estradas, o símbolo da política de fomento e obras públicas; é também o portador de uma nova

cultura e de uma nova maneira de encarar a vida. É um engenheiro quem inicia o professor primário Augusto no conhecimento da literatura moderna e quem lhe ensina até o francês, porque, educado por um padre velho, este professor só sabia latim e só conhecia os clássicos. Enfim, uma outra novidade, mais discreta, mas de não menor importância, é o padre liberal, reconciliado com o progresso, que aceita de boa vontade muitas novidades, incluindo os enterros nos cemitérios ao ar livre e que gosta de comentar nas homilias o sermão da montanha; escusado será lembrar que a velha beata, afeita a usos mais antigos, olha com desconfiança para estes padres modernos.

Estas novas personagens resultam de uma nova estrutura económica da sociedade portuguesa, de uma nova situação política, e exprimem um novo estado moral.

A nova estrutura económica é a que foi criada pelas leis de Mouzinho, que libertaram a terra do pesado jugo dos direitos senhoriais, que estimulam as compras e vendas de propriedades, que lançam na circulação uma massa enorme de bens chamados de mão morta, anteriormente invendáveis. O antigo donatário, que Júlio Dinis personifica em D. Luís, vivia não de terras que administrasse ou de lavoura que dirigisse, mas de determinados tributos lançados sobre o trabalho do camponês e conhecidos pelo nome geral de «forais». A terra tinha dois senhores: o que a trabalhava e administrava e o que recebia uma parte do produto daquele trabalho, em virtude de concessão do Rei, considerado como verdadeiro proprietário. Deste modo, quando Mouzinho suprimiu estes direitos e considerou os antigos donatários como proprietários plenos, os ditos donatários acharam-se colocados numa situação para que não estavam preparados,

pois tinham de tirar da terra como lavradores um rendimento que outrora obtinham sem se ocuparem da respectiva administração. Júlio Dinis pinta esta situação, confusamente embora, n'*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, onde assistimos à lenta ruína de uma opulenta casa por incapacidade administrativa do antigo donatário e à prosperidade de um lavrador que retira do seu trabalho todo o lucro, sem ter de o dividir em dízimos, forais, lutuosas, etc., etc. Jorge, o filho do fidalgo, decide resistir a este mau destino e, rompendo com as tradições da família, resolve-se a ser lavrador e administrador dos bens paternos. É esta atitude revolucionária, esta adaptação aos novos tempos e ao novo regime da propriedade, que salva a sua casa da ruína a que está condenada, por exemplo, a casa dos fidalgos do Cruzeiro. O próprio Jorge define a nova situação por estas palavras:

> ... naqueles tempos as classes privilegiadas podiam entregar-se sem receio a uma vida de incúria e de dissipação, porque os privilégios velavam por elas e remediavam-lhes os desvarios; adormeceram nessa confiança, e não sentiram que tinham mudado as condições sociais, e agora, ao acordarem...

A extinção dos morgadios, realizada em 1862, tantas vezes mencionada por Júlio Dinis, opera no mesmo sentido; por isso ela é abominada pelas decadentes famílias dos antigos donatários, mas aplaudida entusiàsticamente por Jorge:

> A abolição dos vínculos — explica ele ao frade escandalizado — só trouxe a morte às casas que deviam morrer. O que ela fez foi proclamar a necessidade do trabalho indistintamente para quem quiser prosperar. O esplendor das famílias deve ficar ùnicamente ao cuidado delas, e não da lei.

Libertação da terra, libertação do trabalho, livre concorrência, tal era para Júlio Dinis, como para Herculano, seu mestre, o pensamento das leis de Mouzinho e do Ministério progressista de 61.

O resultado desta legislação é, segundo o depoimento de Júlio Dinis, muito animador. José das Dornas e Tomé da Póvoa são dois exemplos do que pode o trabalho quando o seu lucro vai inteiro para o camponês, de quanto podem a iniciativa e a combatividade individual. E, muito embora Júlio Dinis idealize e embeleze uma realidade que, aliás, ele não podia conhecer bem, há outros depoimentos que confirmam o seu: em 1856 Herculano fala com entusiasmo dos progressos da agricultura nacional, entusiasmo que reitera em 1874; e sabemos por outras fontes que a partir de 1851, acabadas as guerras civis, se conheceu um período de prosperidade agrícola: o valor da propriedade subiu, muitas pessoas capitalizaram o seu dinheiro na compra de terras, subiram os preços dos géneros agrícolas e aumentou o número de proprietários. (Cf. Paulo de Morais, in *Jornal do Comércio*, 1874.)

Esta confiança projecta-se no futuro, que se adivinha brilhante: prevê-se nesta época uma transformação dos métodos de exploração agrícola que aumentará o rendimento da terra; publica-se toda uma literatura sobre assuntos agrícolas, à qual se dedicam literatos como Andrade Corvo; Castilho escreve *Felicidade pela Agricultura*; entrevê-se a próxima e rápida divulgação de máquinas agrícolas. Jorge, o fidalgo lavrador, reúne uma biblioteca de agricultura, de que também beneficia o seu amigo Tomé da Póvoa; e o próprio romancista julga próximo o dia em que «a máquina agrícola *fará* ouvir nas aldeias portuguesas o silvo estridente do vapor»; em que «a força prodigiosa das suas alavancas, o movimento de suas rodas gigan-

tes e complicadas articulações *dispensará* o concurso de tantos braços», em que «a musa pastoril, resignada, *trocará* as vestes primitivas por a *blouse* do artista e *esquecerá* as antigas cantilenas para aprender a canção das fábricas...».

A este quadro acrescenta Júlio Dinis o pormenor das estradas em construção, ligadas, aliás, a esta obra de fomento agrícola, porque um dos objectivos propostos à construção das estradas era precisamente dar escoamento à produção da terra, activar o seu comércio.

Para além disto, toda a realidade económica portuguesa escapou à observação de Júlio Dinis. Ele teria sido talvez um pouco menos optimista se tivesse podido observar determinados aspectos, de carácter sobretudo comercial e bancário. Em compensação, Júlio Dinis soube discernir com penetração, observando o que se passava na sua aldeia, o estado político do País no seu tempo.

O símbolo da política constitucional é o conselheiro Manuel Bernardo, deputado pelo círculo. Está filiado no Partido Progressista e no início da sua carreira parlamentar combatera entusiàsticamente pelos princípios mais extremos daquele partido, «liberdade do comércio, do ensino, da imprensa e dos cultos; as reformas consequentes nos códigos, a desamortização e desvinculação da propriedade!» Na taberna da aldeia, o morgado, o padre antigo, o simples homem do povo, discutem este programa, que lhes parece um acervo de heresias e de impiedades:

> Ele não será mação — disse daí a momentos o padre —, mas é ver o que ele tem defendido; queria roubar às irmandades e às freiras os bens que elas possuem; apeteceu-lhe o exemplo do cunhado, que se encheu com a compra do Mosteiro; queria acabar com o santo sacramento do matrimónio [aqui o padre refere-se ao projecto do Código Civil que estabelecia o casamento civil ao lado do casamento católico]; queria que cada qual seguisse a religião que muito bem lhe parecesse. Vejam que cristão aquele!

O conselheiro tem de arrostar com as iras populares por ocasião do primeiro enterro no cemitério ou da primeira demolição de casas ocasionada pela construção da estrada. Mas na época em que se passam os acontecimentos narrados por Júlio Dinis já no espírito do conselheiro o entusiasmo se trocara por um completo indiferentismo; continua a trabalhar no Partido Progressista porque em algum partido há-de trabalhar, mas está disposto a toda a espécie de arranjos, transigências e conluios com o partido oposto, que então ocupa o Governo. Os seus amigos estão indiferentemente num ou noutro dos dois grandes partidos contrários. Na realidade, as convicções políticas de regeneradores e progressistas eram oscilantes. Isto explica-se sem dificuldade se observarmos o panorama político da aldeia do conselheiro: o partido governamental, Regenerador, é apoiado por um rico «brasileiro» proprietário de terras; o partido da oposição, Progressista, tem por chefe o outro grande proprietário da aldeia. Este último, possuidor de antigos bens de conventos, está, naturalmente, interessado em que se mantenha uma legislação mais radical e tem por inimigos muitos elementos do clero, que conservam parte importante do seu ascendente sobre o povo: por isso mesmo é «progressista», ou seja, mais radical. O «brasileiro», por seu lado, é conservador porque quer alcançar para si o poder e a influência política de que o conselheiro tem gozado até agora. O «brasileiro» procura mobilizar todos os ressentimentos acumulados contra o deputado, e em espe-

cial os ressentimentos do velho mundo tradicional, prejudicado com a nova ordem de coisas: o morgado, o egresso, o lavrador que teve de dar passagem à estrada nova. Quanto ao povo pròpriamente dito, tão indiferente é ele ao conselheiro progressista como ao brasileiro regenerador: no fundo sente que os interesses em debate não são os seus. A educação tradicional, o respeito pelo fidalgo e pelo frade, que durante tanto tempo mandaram nele, o apego às velhas usanças de seus pais, levam-no a olhar com antipatia as inovações da família do Mosteiro. Mas não se sente tão interessado na antiga ordem de coisas que recuse ao conselheiro o seu voto se o aconselharem a dar-lho. De modo que toda a campanha eleitoral a que assistimos na *Morgadinha* consiste não em falar ao povo que há-de votar, mas em convencer com promessas de empregos ou quaisquer outros benefícios os indivíduos que dispõem de influência e que representam um determinado número de cabeças, como o morgado, o proprietário de certa importância, o padre, etc. E neste capítulo, como noutros, não há diferença entre regeneradores e progressistas.

Mas há, em compensação, interesses comuns, que ambos defendem conjuntamente contra terceiros. Verifica-se isto na política das estradas, que é orientada de maneira tal que nem o conselheiro nem o brasileiro sejam prejudicados. Para que a estrada não atravesse as terras dos dois grandes proprietários da aldeia, altera-se o projecto primitivo, o percurso sofre desvios que prejudicarão o trânsito, a obra torna-se muito mais cara porque a região escolhida é má, necessita de pontes e de aterros; e quem afinal vê a sua propriedade destruída é um pobre homem sem riqueza e sem influência. Os dois influentes políticos entenderam-

-se, à custa do homem pobre, da comodidade do trânsito e da Fazenda Nacional. Não admira, por isso, assistirmos no fim das eleições à reconciliação do conselheiro e do «brasileiro», rivais políticos da véspera. O primeiro acto do conselheiro ao entrar no Ministério é nomear visconde o «brasileiro», o qual, por sua vez, se torna amigo e partidário do ministro. A aldeia é aqui uma miniatura do País.

Júlio Dinis não vê, portanto, a situação política nacional com o mesmo optimismo com que encara a sua situação económica. O povo, que lhe parece beneficiado, do ponto de vista económico, pelas leis liberais, aparece-lhe logrado, politicamente, pelo grupo de proprietários e influentes locais que se substituíram aos antigos donatários e aos frades. Júlio Dinis aproveita o episódio da eleição do conselheiro, n'*A Morgadinha dos Canaviais*, para fazer ressaltar esta situação: uma freguesia inteira é conduzida às urnas como um rebanho, trazendo na algibeira o papel que lhe foi entregue pelo influente e aguardando com toda a paciência as instruções dele. É o próprio Júlio Dinis quem tira a lição deste episódio:

> O dia em que devia mostrar-se orgulhoso — escreve ele — era quando mais se humilhava; quando podia dispor dos destinos dos seus senhores era quando mais vergava a cabeça sob o peso que estes lhe assentavam.
>
> Não é semelhante esta força inconsciente do povo à do boi robusto e válido que uma criança dirige e subjuga? Forte como ele, como ele laborioso, como ele útil, não vê que a mesma força que emprega no trabalho lhe poderia servir para repelir o jugo.

Esta desfavorável posição política em que o povo se encontra, segundo Júlio Dinis, é o reflexo de uma situação moral igualmente má, a que já

me referi. O povo fez a sua educação dentro do antigo regime: é devoto, obediente e passivo. Continua a venerar o morgado; e o padre, que sabe conduzi-lo, é o dos antigos tempos de tradição miguelista, que aparece retratado na figura do missionário d'*A Morgadinha*. O novo regime liberal ainda não difundiu suficientemente a escola pelos meios rurais, o professor primário está abandonado, sem meios de vida, condenado a uma luta extenuante e improfícua. A situação é má, mas não é sem esperança. Apesar de tudo, a educação difunde-se entre o povo: há já quem se dedique a cultivá-lo — um Augusto, uma Margarida. Júlio Dinis espera da acção da escola uma maior consciência política popular e um conhecimento mais perfeito dos seus próprios interesses, pelo povo. E o sacerdote compreensivo, liberal, que combate as superstições tradicionais e aproxima o Evangelho do coração dos seus paroquianos, vai já aparecendo, embora no meio da desconfiança das antigas beatas e da incompreensão popular.

III

Temos falado do meio e da época de Júlio Dinis. Mas não falámos ainda do próprio Júlio Dinis, isto é, dos seus ideais e das suas esperanças.

Estamos habituados a considerar Júlio Dinis como um puro romancista de sentimentos e a ligar importância exclusivamente à intriga amorosa que ele constrói e desenlaça. Não notamos, por isso, que os enredos de Júlio Dinis exprimem quase sempre não só um problema de sentimentos, mas também de um ideal social.

A primeira coisa que salta à vista é que os pares de namorados que Júlio Dinis casa na con-

clusão feliz dos seus romances são constituídos, em geral, por indivíduos de meios sociais muito diferentes. Carlos é filho de um dos maiores exportadores de vinhos do Porto; Cecília é filha de um guarda-livros modesto e obediente. Margarida é pobre e nunca saiu da aldeia e vem a casar com um médico rico que acaba de chegar da cidade. E, caso mais flagrante, a família fidalga de D. Luís Negrão Vilar de Corvos funde-se, pelo casamento de Jorge e Berta, com uma família de camponeses, cujo chefe, Tomé da Póvoa, fora criado de lavoura em casa do pai do seu genro. Através dos enredos e amores imaginados pelo romancista, os diversos grupos da burguesia fundem-se e misturam-se: o funcionário ingressa na alta burguesia; o lavrador plebeu adquire brasão; o rústico ganha maneiras da cidade. Parece à primeira vista que se exprime aqui a ideia da confusão das diversas classes sociais e da abolição das barreiras que as separam. Se repararmos melhor, verificamos que o romancista põe certas condições a esta fusão. Tomé da Póvoa foi criado de lavoura, mas, à força de trabalho e honestidade, tornou-se rico: pelo casamento de sua filha, a riqueza une-se à fidalguia. Manuel Quintino não passa de um guarda-livros; mas, além da sua dedicação ao trabalho, tem uma perspicácia comercial que lhe permite aconselhar o patrão e até, em certo momento, salvá-lo de um negócio ruinoso. De direito, ele é já sócio de Whitestone pelos serviços que prestou à casa e pela ruína que lhe poupou encaminhando-lhe os negócios numa certa direcção. Whitestone vê a sua casa fortalecida com a sociedade de Manuel Quintino, o que justifica a admissão deste na rica família inglesa. O caso de Margarida e Daniel é de outro género: é uma rapariga de grandes faculdades de trabalho e de

inteligência viva que consegue, dentro da aldeia, adquirir uma cultura excepcional e que, além disso, se dedica ao professorado primário para não viver na ociosidade. *Mutatis mutandis*, é esta também a situação de Augusto, que justifica o casamento deste com a Morgadinha. Em resumo: o trabalho, a riqueza, a ilustração e a nobreza de linhagem fundem-se através dos romances de Júlio Dinis para constituírem uma classe única, uma nova aristocracia. É preciso notar que estas uniões matrimoniais ocorrem sempre dentro de sectores diferentes da mesma classe, a burguesia.

A ideia da aristocracia nova, da aristocracia do «trabalho», como lhe chamaria Júlio Dinis, evidencia-se principalmente no contraste entre a casa do Tomé da Herdade e a Casa Mourisca e na aliança que afinal as reúne. Perante a sua casa em ruínas e a prosperidade da casa do vizinho, Jorge, o filho do fidalgo, ganha consciência da nova situação:

> Desenganemo-nos — diz ele —, a época não é de privilégios nem de isenções nobiliárias, é de trabalho e de actividade. Plebeu é hoje só o ocioso, nobre é todo aquele que se torna útil pelo trabalho honrado.

E Jorge pensa no exemplo da nobreza inglesa, que se dedica ao trabalho, melhorando as terras, procurando novos processos de cultivo. O pensamento de Jorge, depois de resistências, acaba por conquistar toda a família com o auxílio da baronesa Gabriela, que tenta convencer o tio D. Luís de que, como os seus antepassados se tinham distinguido outrora nas guerras de África e nas navegações, «os nobres de hoje deviam, para continuar as tradições, entrar no caminho da actividade e do trabalho». E é por fim o próprio D. Luís quem

se rende à nova ideia e quem define a teoria da nova aristocracia:

> Como se formaram as famílias nobres? — diz. — São todas da mesma época? É claro que não. Houve tempo em que umas já eram nobres e outras o não eram; mas por um feito ilustre e verdadeiramente nobre um homem obscuro destas últimas mereceu que as primeiras o chamassem a seu grémio, partilhando com ele o dom que já possuíam. Pois bem, hoje podemos fazer o mesmo que nesses antigos tempos se fazia e chamar a nós os espíritos fidalgos, que os há fora do nosso grémio; e assim também pudéssemos expulsar os espíritos plebeus que por cá temos!

Em toda a família da Casa Mourisca só uma pessoa se conserva fiel ao passado, resmungando: é Fr. Januário.

> Amassar o pão com o suor do rosto, olhem que títulos de nobreza! Estes modernismos! Mas é a cantiga da moda. O trabalho enobrece, o trabalho consola, o trabalho é uma coisa muito apetitosa... Será, será, mas eu, por mim, se pudesse deixar de trabalhar... Ah! Ah! Ah!

A aristocracia do «trabalho» substitui, portanto, a aristocracia do privilégio e do sangue — tal é o pensamento de Júlio Dinis. Isso não quer dizer, todavia, que deixe de existir uma aristocracia; e até mais: a aristocracia nova é, em grande parte, assimilada pela antiga, enfeita-se com algumas das suas galas. A família do Tomé da Póvoa enobrece-se com a sua entrada na Casa Mourisca; e a boa Cecília, casada, passa a andar de carrugem, como compete a uma senhora da classe de seu marido. Em poucas palavras: o homem do povo que o trabalho enobreceu deixou de ser homem do

povo. Tornou-se um burguês. É verdade, entretanto, que o aristocrata de outras eras também adquiriu novos hábitos: fez-se caseiro, metódico, constante no trabalho, habituou-se a contar o dinheiro, a administrar a casa, a dirigir o seu pessoal. Em suma, tornou-se também um burguês.

> Jorge era o verdadeiro proprietário rural, repartindo os seus cuidados entre a cultura e a administração dos seus bens e os seus afectos e direcção de sua família. Abandonara pouco a pouco os hábitos de fidalguia em que fora educado e contraiu outros puramente burgueses.

O trabalho não é para Júlio Dinis ùnicamente a origem da nobreza: é também a origem da riqueza e da felicidade em geral. Júlio Dinis gosta de nos mostrar o homem activo, empreendedor, trabalhador, recompensado pelos seus esforços e virtudes. Entusiasma-o o espectáculo da praça do Porto, onde tantos negócios se atam e desatam; a azáfama da Casa da Herdade, onde o Tomé atende a uma quantidade de coisas, dirige uma porção de criados; ou o movimento da Casa do Forno, onde a Tia Ana do Vedor conduz o seu pessoal de padeiras. Todo este mundo que é para ele o do «trabalho» parece felicíssimo. O trabalhador é forçosamente um homem feliz, porque, mesmo quando mal sucedido, quando vê as colheitas perdidas por um ano mau, lá lhe acode a Providência com um anjo caído do Céu na figura do Dr. Meneses, o senhorio que no ano mau, em vez de aceitar a renda do bom do Tomé, ainda lhe dá capital para o camponês fazer fortuna. De tal maneira Júlio Dinis acarinha esta ideia da prosperidade resultante do trabalho que até põe a Providência ao seu serviço. Exprime bem este sentimento do nosso autor uma

canção inglesa cantada pelos emigrantes que saem em busca da fortuna e que ele traduz em prosa n'*Uma Família Inglesa*:

> Eia! rapazes, eia! pelo país, pelo país natal! — Eia! rapazes, a vontade forte imprime vigor ao braço. Eia! a riqueza recompensa o trabalho honrado; eia! eia! rapazes, pela nova terra, pela terra feliz.
>
> Eia! uma brisa favorável sopra para nos impelir livremente sobre o dorso do oceano; o mundo seguir-nos-á pela esteira que deixarmos; no Ocidente brilha a estrela do Império. Aqui temos fadigas e pouco a recompensá-las; além a abundância sorrirá às nossas penas; e nossas serão as planícies e as florestas, e o grão dourado amadurecerá para nós em campos sem limites.

A mesma brisa que sopra nas velas dos emigrantes é a que impele para a fortuna um José das Dornas ou um Tomé da Póvoa. É a crença ainda não desiludida do Autor no êxito da boa vontade e da iniciativa individual. A crença, para uns ingénua, para outros hipócrita, de todo o bom liberal desta época de que a propriedade não é mais do que o resultado do esforço e do trabalho de cada um. O Autor diz-nos isto através de uma parábola sugestiva. Havia a crença popular de que na terra da quinta da Casa Mourisca estava enterrado um tesouro do tempo dos Mouros. Afinal o tesouro estava lá, mas não era ouro, nem prata, nem pedras preciosas: era a própria terra, desde que a fecundasse o trabalho do homem:

> Jorge, realizando na propriedade a incorporação do capital, do trabalho e da inteligência, e mostrando até que ponto essa aliança é fecunda, podia bem dizer que havia cumprido

> a lenda da Casa Mourisca. Fora ele quem desenterrara do solo o tesouro escondido.

O exemplo de Jorge é apontado por Júlio Dinis a todo o País, com o voto de que «a riqueza do País se desentranhasse do solo onde ainda está enclausurada, surgindo à luz para nos apresentar aos olhos de outras nações dignas da nossa época e do tracto de terra que ocupamos na Europa». Júlio Dinis exprime desta maneira um outro dos seus ideais: o do fomento agrícola. Portugal inteiro é para ele uma Casa Mourisca que precisa de ser arroteada e administrada como a outra. É esta uma ideia predilecta dos liberais de 1833, Herculano à cabeça. Acreditava-se que a única riqueza provém da terra fecundada pelo trabalho e receitava-se como remédio para a penúria nacional o arroteamento dos baldios, o melhoramento dos processos de lavoura e o desenvolvimento das indústrias dependentes da agricultura. Herculano dava o exemplo fazendo-se agricultor em Vale de Lobos. Jorge ou Henrique não ambicionam outra sorte; Augusto deixa de ser poeta de letras para se dedicar a uma espécie de poesia mais prática: o estudo e ensaio de novos métodos agronómicos e de novas indústrias. Para Henrique, este ideal aparece sob a forma de uma visão:

> As árvores copavam-se de folhagem; messes aloiradas ondulavam nos campos; numerosos rebanhos cobriam os lameiros extensos; alastrava-se de grão o chão das eiras; gemiam as noras e os lagares; soltavam-se às presas os diques, e uma verdadeira rede líquida envolvia em suas malhas a vegetação dos campos; alvejavam as camisas dos ceifadores e ecoavam nos montes e arvoredos as cantilenas aldeãs; e os mais característicos e poéticos episódios da vida agrícola desenrolavam-se aos sentidos deleitosamente alucinados do sobrinho de D. Doroteia. Era uma perfeita geórgica. E ele a dirigir todos os trabalhos, a regular o serviço, verdadeiro patriarca ao modo antigo.

Se acrescentarmos a estes ideais o da educação popular, fica quase completo o quadro dos ideais de Júlio Dinis. Deixo de fora os seus ideais morais e religiosos, porque esta palestra não é ilimitada. Lembrarei, no entanto, que o pároco da aldeia, ideal de muitos liberais, aparece personificado no Reitor das *Pupilas*, e que a questão religiosa, que nesta época agitou profundamente a sociedade portuguesa, se reflecte n'*A Morgadinha dos Canaviais* através do Missionário, da beata Sr.ª Catarina do Nascimento de S. João Baptista e da Ermelinda.

Em conclusão, creio poder-se afirmar que Júlio Dinis se identifica com os ideais da burguesia comercial e da burguesia rural portuguesa, em fase de prosperidade. Essa identificação vai até ao ponto que ele os exprime incriticamente e com grande ingenuidade. Mas há nesta consciência social de Júlio Dinis uma parte doutrinária, aprendida nos mestres teóricos do liberalismo, em especial Herculano, que o leva, em nome da coerência da doutrina liberal, a condenar alguns aspectos da sua realização política. O optimismo do romancista e até a sua convicção ideológica mostram que os efeitos da maré baixa causada na economia do nosso país pelo surto mundial do capitalismo não tinham ultrapassado ainda o limiar de consciência de, pelo menos, uma parte da burguesia portuguesa.

(*In* separata do n.º 67 de *Vértice*.)

2

Júlio Dinis, um escritor afortunado

O extraordinário sucesso de Júlio Dinis (que parece não estar ainda esgotado) reside em parte nas suas incontestáveis faculdades de novelista, que aqui nos não propomos analisar, e em parte na sua perfeita adequação aos ideais domésticos de um sector da sociedade portuguesa. A sua obra preencheu e preenche uma função muito específica dentro de uma estrutura social que teve a sua época de estabilidade.

Júlio Dinis é um optimista. A acreditarmos nele, tudo em Portugal corria o melhor possível no melhor dos mundos possíveis. No campo frutificava pacìficamente a riqueza ao pulso dos Tomés da Póvoa e dos Josés das Dornas, que tudo deviam ao seu trabalho e à sua honradez. Os moços estróinas de Lisboa e do Porto, filhos da burguesia comercial, eram excelente matéria-prima para chefes de família, aptos a lançarem em raparigas viçosas e puras a semente de gerações saudáveis. Uma leve sombra, às vezes, faz crispar estes idílicos romances: a casa do velho ervanário é sacrificada ao traçado da via férrea; e o novelista, de olhos pos-

tos no progresso (o progresso regeneratório, que tem por símbolo Fontes Pereira de Melo e por instrumento a locomotiva), lança uma lágrima de última homenagem ao passado sacrificado. Há pequenos choques entre os preconceitos dos chefes de família e as inclinações sentimentais que atraem pares socialmente desnivelados — o professor de aldeia e a morgada, o aristocrata e a filha do caseiro, o inglês exportador e a filha do guarda-livros —, mas também aqui o caminho é claro. O progresso, pensa Júlio Dinis, aponta para a igualdade na prosperidade; e assim o pobre professor torna-se proprietário rural, o guarda-livros torna-se sócio do exportador, e até a filha do caseiro, ao mesmo tempo que ganha brasão, ajuda com as suas terras a reparar a escalavrada fazenda do fidalgo. Os pares de Júlio Dinis dançam a valsa da harmonia social, pretendendo simbolizar as contradições resolvidas pelo liberalismo. Até a religião, uma religião progressiva, encarnada no Sr. Reitor, liberal e indulgente, aparece enquadrada neste optimismo universal.

Optimismo que corresponde a um período de repouso e euforia que sucede em Portugal à agitação subsequente à perda do Brasil. Esta euforia esconde e adia o terrível problema de uma nação que vivia da importação sem contrapartida, de produtos e capitais: é uma vida de empréstimo tendo por eixo um Estado cuja função económica fundamental é absorver empréstimos e pagar juros dentro e fora do País, mantendo desta forma uma numerosa classe de funcionários e prestamistas do Estado e subordinando-se, por outro lado, ao capital financeiro internacional. Fosse cómo fosse, esta distribuição de dinheiro, a que é preciso acrescentar a entrada de «invisíveis» provenientes da emigração, sobretudo para o Brasil, dera lugar a

um real aumento do poder de compra de certos sectores da população e, por conseguinte, a um aumento da produção agrícola. A criação da rede de caminhos de ferro estimulava, a favor principalmente dos grandes proprietários rurais, o comércio interno.

Júlio Dinis é o romancista desta breve e ilusória prosperidade. Mas isso não basta para explicar a sedução envolvente e íntima que a sua obra tem exercido ao longo de muitas gerações.

Ele não exprimiu apenas (superficialmente, como convinha) os ideais políticos, sociais e económicos da burguesia portuguesa do século XIX; cantou também os seus ideais domésticos, familiares.

Todos os seus romances têm por tema uma instituição: a Família. A crise novelesca movimenta não apenas os heróis, mas os grupos familiares, e o seu desenlace cifra-se sempre em consequências familiares, porque são as famílias que, em resultado da crise, se reajustam num equilíbrio novo. Em *Uma Família Inglesa*, por exemplo, é impossível separar o enamoramento de Carlos e Cecília das relações entre as famílias Whitestone e Quintino; a aliança do par amoroso corresponde no final à aliança das famílias respectivas. Também o ambiente novelesco raramente transpõe o horizonte familiar: noites de consoada, intimidade entre irmãos, ou entre pais e filhos, passeios de farnel, etc. É neste ambiente que está porventura o núcleo mais denso de cada novela, o seu verdadeiro núcleo vital, e, em última análise, o seu próprio tema.

A família a que se refere Júlio Dinis é a família burguesa do século XIX, e não já os restos do clã feudal, ainda subsistentes nos preconceitos aristocráticos, que deram temas a Camilo. É a família reduzida às pessoas que vivem debaixo do mesmo

tecto, tal como a define o Código Civil, publicado em vida do nosso autor.

Júlio Dinis, contràriamente ao que faz Eça de Queirós n'*O Primo Basílio*, não considera objectivamente esta instituição e não a integra dentro do conjunto de relações sociais mais amplas. O ambiente familiar é para ele um mundo donde não sai e que por isso nunca observa de fora: Júlio Dinis canta-o, magnifica-o, idealiza-o — nunca o analisa. As suas novelas apresentam-nos portanto não a realidade da família burguesa considerada objectivamente, mas os próprios ideais domésticos e familiares da burguesia portuguesa, convictamente aceites pelo autor.

Esses ideais foram durante longo tempo incutidos nas gerações nascentes, bebidos com o leite materno. O conselheiro Manuel Bernardo, que intriga para alcançar uma pasta ministerial, pode ser céptico acerca da sinceridade destes ideais: para ele a Família é uma poltrona onde repousa em férias. Mas para as crianças que nunca saíram daquele mundo; para as mulheres obrigadas a confinar-se na vida doméstica, quer antes, quer depois do matrimónio — impossibilitadas de ver de fora a instituição que limitava o seu horizonte e de contrair uma experiência mais larga do que a que ela possibilitava —, esses ideais confundiam-se com a própria realidade. A Família tinha para elas, como para Júlio Dinis, uma existência apenas subjectiva. A noite de Natal e o ideal familiar-burguês da noite de Natal não lhes apareciam como coisas distintas (como, por exemplo, as distingue Aquilino numa dúzia de páginas das *Terras do Demo*). Por isso mesmo, o que há de convencional nas novelas de Júlio Dinis, o que há de limitado na sua experiência humana, não o prejudica perante um público constituído por crianças, adolescentes

e senhoras domésticas. Pelo contrário, este público encontra aqui, sobredourado pelo polvilho da literatura, todo aquele conjunto de coisas em que foi acalentado. A canção de berço, a que nos habituamos um pouco e de que nos libertamos com maior ou menor dificuldade, como que se prolonga com o seu poder envolvente na obra de Júlio Dinis. Há nela uma espécie de filtro que, mesmo entre leitores mais experientes, penetra, fazendo pensar num como que paraíso perdido. Quantos não se lembram da noite de Natal em casa da Morgadinha, com um sentimento que Fernando Pessoa, esse saudosista da infância, traduziu nestes versos:

Natal... Na província neva.
Nos lares aconchegados,
Um sentimento conserva
Os sentimentos passados.

Coração oposto ao mundo,
Como a família é verdade!

Não deixa de ser significativo que grande parte da obra de Júlio Dinis se tenha inicialmente destinado à publicação em folhetins de jornais do Porto, jornais de famílias burguesas recatadas, onde iam fazer companhia à caixa da costura. O tema da vida familiar é uma tradição da literatura portuense: pense-se n'*O Prato de Arroz Doce*, de Teixeira de Vasconcelos, e em tantas páginas de Ramalho. Mas nenhum outro, talvez, se pode comparar com o autor de *Uma Família Inglesa*, quer na arte que pôs ao serviço das convenções domésticas, quer no conformismo total com que aderiu a elas. Reside nisto, em parte, o seu extraordinário êxito, que não se desenvolveu apenas em extensão, mas também em profundidade.

É provável que este êxito venha a ressentir-se do alargamento da consciência individual que está resultando modernamente do ensino escolar colectivo, do jardim-escola, das associações juvenis, do trabalho feminino, da difusão da cultura por camadas cujo ideal de vida familiar é muito diverso daquele que Júlio Dinis exprimiu, de uma vida associativa mais intensa de homens e mulheres.

(In *Comércio do Porto*, número especial dedicado aos editores portugueses.)

Herculano e a propriedade literária

Herculano e a propriedade literária

Agora, que está em discussão a questão da propriedade literária, não será ocioso conhecer a opinião de um grande escritor português, tão grande que a edição das suas obras constitui uma interessante fonte de proventos.

Alexandre Herculano, que era um liberal coerente e defensor convicto do direito de propriedade contra o socialismo da época, manifestou repetidamente o seu parecer a respeito da chamada «propriedade literária». Quando, em 1851, Garrett negociava um tratado com a França que proibia a venda em Portugal das «contrafacções» belgas de obras de autores franceses, Herculano saiu-lhe ao encontro no jornal *O País;* quando, dez anos depois, Herculano trabalhava na comissão revisora do projecto do Código Civil, votou contra os artigos reguladores da propriedade literária; quando, cerca de 1871, um publicista português, F. Azevedo, propôs que a propriedade literária se tornasse perpétua como toda a outra propriedade, Herculano manifestou vigorosamente a sua oposição.

Deve notar-se o desinteresse desta atitude: Herculano era ao tempo um dos nossos escritores que mais teriam a ganhar com os direitos de autor,

porque as edições das suas obras sucediam-se já em sua vida. Só quanto à questão da perpetuidade deste discutido direito Herculano não tinha interesses em causa, pois não tinha filhos nem descendentes que lhe interessasse amparar com herança.

Herculano não combatia apenas a perpetuidade dos direitos de autor, que vincula por vezes a obra a descendentes pouco aptos a zelar a herança literária que o acaso lhes colocou nas mãos; não combatia só a hereditariedade daqueles direitos. Ia mais longe, porque negava mesmo que o próprio autor tivesse a propriedade das ideias e das palavras contidas nos seus livros; negava mais: que essas ideias e palavras fossem susceptíveis de serem propriedade de alguém.

Os argumentos em que fundamentava esta opinião não são de forma alguma para desprezar ou esquecer.

Herculano fazia notar fundamentalmente a confusão que geralmente se estabelece acerca da palavra «livro», a qual tem, na realidade, um duplo significado, concreto e figurado. No sentido concreto, restrito,

> um livro é uma porção de paralelogramos de papel, dobrados e cosidos de certo modo, formando folhas e páginas, que mecânicamente se cobrem de palavras escritas. A operação, também puramente mecânica, pela qual se repetem em mil ou duas mil porções iguais de paralelogramos idênticos e idênticamente reunidos as mesmas palavras escritas constitui o que chamamos uma edição, que é o complexo de mil ou dois mil livros.

Este objecto assim claramente definido, como se fabrica? Que produtores entram na sua produção? Ele nasce

> pelos esforços combinados do escritor; do capitalista que empregou o capital para a sua

> publicação; do fabricante de papel; do compositor; do impressor, etc. São estes esforços juntos que criam o valor do livro, valor que, antes ou depois de trocado, se reparte pelos que trabalharam em criá-lo.

É evidente que a remuneração dos fabricantes do livro, desde o escritor até ao impressor, tem de provir do valor de troca da mercadoria que produziram, ou seja dos exemplares da edição, dos «paralelogramos de papel», como diz Herculano. E esse valor de troca, segundo o mesmo Herculano sentiu, resulta das horas de trabalho consumidas na respectiva produção. O autor tem, pois, direito a ser retribuído por esta mercadoria que produziu de colaboração com outros — mercadoria trocável, mensurável, transportável, pesável numa balança.

Mas dá-se à palavra «livro» um outro sentido, um sentido figurado: o conjunto de ideias e frases contidas nos tais paralelogramos de papel, as quais podem ser reproduzidas noutras edições, e têm uma vida de certo modo distinta destas. Ora neste outro sentido, segundo Herculano, o livro escapa às leis gerais da propriedade. A propriedade só abrange os objectos com valor de troca. As ideias e frases só têm esse valor quando assumem a forma material de papel impresso. Só, portanto, a edição pode ser propriedade de alguém, nunca o pensamento ou a sua expressão. Herculano compara a expressão escrita com a expressão falada:

> O professor, por exemplo, não vende as suas doutrinas e as fórmulas com que as exprime; vende o tempo e o trabalho que emprega em ensiná-las; vende o tempo e o trabalho que consumiu em adquiri-las. O discípulo que as ouviu uma ou mais vezes e que as decorou pode ir repeti-las, ensiná-las a outros, sem que ninguém se lembre de o considerar como um

> contrafactor. Onde está a razão para se darem naturezas diversas à concepção escrita e à concepção falada?

Em resumo: ao passo que o livro, no sentido preciso e concreto, é uma mercadoria, e como tal deve ser sujeito às leis gerais da propriedade, no outro sentido, figurado, o livro não é uma mercadoria e está à margem desse direito. Não há, portanto, um direito de propriedade especìficamente literária.

Se alguém argumentar que, sendo assim, o escritor ficaria desamparado e não teria interesse em produzir, entra noutra questão. No entanto, Herculano não crê que do ponto de vista da produtividade literária o direito de autor seja um estímulo saudável, porque não protege as formas mais elevadas do trabalho intelectual e, pelo contrário, fomenta certa produção contra-indicada. O maior pensador (Silvestre Pinheiro Ferreira) e o maior erudito português do seu tempo (João Pedro Ribeiro), lembra Herculano, morreram na penúria. E que teria sucedido a Kant se esperasse pelo rendimento das suas obras? Não seria, até, paradoxal intentar mostrar que a propriedade literária prejudica o nível da produção intelectual, atraindo o escritor para o sensacionalismo fácil.

Herculano sugeria, portanto, outra base para a questão da remuneração do trabalhador intelectual:

> Pague o mercado o trabalho material, mas retribua a sociedade a obra do espírito, que não é destinada ao cómodo de um ou outro indivíduo, mas à utilidade comum.

Um sistema de prémios, empregos e prebendas deveria premiar e assegurar o trabalho intelectual, avaliado não em função do número de exemplares vendidos, mas por entidades culturais competentes.

Solução que supunha, na realidade, uma sociedade diversa daquela onde Herculano vivia. Outro estímulo ao escritor cuja produção se quisesse favorecer seria um sistema de privilégios de impressão, concedido a título pessoal e especial.

Não sei se esta argumentação de Herculano já foi rebatida. Do ponto de vista da teoria da propriedade, ela presta-se a interessantes reflexões, que não têm aqui o lugar apropriado.

Mas Herculano teria encontrado outros argumentos de carácter menos teórico se pudesse assistir ao desleixo verdadeiramente inacreditável com que são editadas algumas obras cujo exclusivo pertence a determinados herdeiros e se pudesse saber que, em virtude desse mesmo exclusivo, há obras há longo tempo esgotadas que os referidos herdeiros não editam, ignora-se porquê. Talvez, se o pudesse saber, receando que lhe viesse a suceder o mesmo que já hoje está sucedendo a outros, a sua campanha ganhasse o tom apaixonado e pessoal de quem vê comprometida no futuro a sua dignidade de escritor, a sua glória literária e a integridade do seu pensamento.

(In *O Primeiro de Janeiro* de 8 de Fevereiro de 1950.)

Eça de Queirós

1

Balzac e Eça de Queirós

A França está celebrando o centenário de um dos seus grandes escritores, que é simultâneamente um dos grandes representantes da cultura a que impròpriamente se chama «ocidental». Como Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Balzac é um daqueles escritores a que se tem aplicado o adjectivo «eternos» porque sobrenadam à sua época como expressões de uma civilização que neles deixou a sua mais acabada síntese e que através deles se perpetuou na memória dos homens. Assim como *A Ilíada* e *A Odisseia* sobrevivem como a voz do mundo dos invasores da Idade do Bronze, que, fundindo-se com uma decadente cultura micénica e cretense, dão origem à civilização helénica, assim o conjunto da obra balzaquiana resumirá para o futuro a fase heróica da civilização burguesa, a cuja crise outros assistiram depois de Balzac.

Nascido sob o governo napoleónico, Balzac está ainda ligado pelo cordão umbilical da educação ao antigo regime derrubado pela Revolução Francesa; e é o contraste entre o velho edifício de conceitos

a que se afeiçoara o seu espírito e o mundo novo que surgia com toda a bárbara violência das coisas nascentes, com a fisionomia chocante do inesperado, que explica porventura a nitidez da perspectiva sociológica do romance balzaquiano. A nova sociedade empolgou o romancista precisamente pelo contraste com a antiga.

Balzac não foi desde logo compreendido em Portugal. Alexandre Herculano, sugestionado pelo romance histórico de Scott e Vítor Hugo, que de certa maneira continuam a preocupação da grandeza aristocrática característica do classicismo, inclui-o entre os romancistas que exploram o gosto vulgar do grande público. Mas já Camilo se inspira nele, sem, aliás, o distinguir bem dos Sue, Dumas, Arlincourt e outros romancistas do sensacionalismo e dos enredos apaixonantes. É com Eça de Queirós que Balzac se vê entronizado ao lado de Shakespeare ou Goethe. Mas o Eça de Queirós de 1867, na *Gazeta Literária*, admira sobretudo em Balzac, à maneira romântica, a força ciclónica dos heróis, e vê neles o indivíduo em luta com as limitações do mundo social. É provável que, numa fase posterior da sua evolução, Eça tivesse chegado a verificar como estes heróis são forças desencadeadas por um mundo social e se explicam por este, e como é genial a síntese do social e do individual que através deles realiza Balzac. Cada personagem de Balzac é, com efeito, uma criatura viva actuando como se fosse inteiramente livre, sem outra limitação que não seja a própria força; simplesmente, as suas paixões e ambições são proporcionadas pelo próprio meio, e o indivíduo não tem consciência da sua oposição ao meio precisamente porque é um produto deste. A vida das criaturas de Balzac vem de que elas não são mais do que o meio individualizado e tornado consciente, e as contra-

dições entre elas são as contradições da sociedade. E quando as ambições do indivíduo se esmagam de encontro às limitações sociais e económicas não é em virtude de uma oposição abstracta entre um e outras, mas porque todos são forças sociais contraditórias que se chocam.

Eça, possìvelmente, viu isto nas *Illusions Perdues*. Balzac mostra-nos aqui como as novas condições sociais resultantes da Revolução Francesa despertam num inventor a procura de nova técnica que permita baratear o fabrico do papel; e como, contraditòriamente, o inventor é espoliado do fruto de muitos anos de investigação, vindo afinal o seu invento a ser explorado por um usurário que dispõe do capital indispensável à efectivação do projecto. Paralelamente, desenrola-se a história de um poeta talentoso que sonha conquistar Paris com o poder da palavra e que, afinal, depois de servir de joguete a interesses poderosos, é eliminado como um fósforo ardido.

A história do poeta de Balzac recorda vivamente um romance de Eça, *A Capital*. Num e noutro autor encontramos o rapaz provinciano versejador que sonha com a capital, consegue alcançar oportunidade para empreender a viagem até lá, tenta relacionar-se nos meios literários e aristocráticos, vive dias de ilusória grandeza ensombrados de preocupações financeiras, acaba por se encontrar na miséria e regressa à base, desiludido, ferido no amor-próprio, miserável, pensando na morte como única saída para a penúria e para a vergonha. Este paralelismo sugere-nos que *A Capital* se inspirou nas *Illusions Perdues*. E o confronto das duas obras permite-nos discriminar o que há de típico num e noutro autor e compreender a verdadeira grandeza de Balzac.

Em primeiro lugar, Balzac não apresenta o caso do poeta como isolado, mas paralelamente ao do seu amigo inventor, como se fossem dois exemplos dos efeitos de causas idênticas, que explicam o malogro de um e outro. Relacionando os dois casos, o esquema sociológico que os explica aparece-nos na sua nudez esquemática.

Em segundo lugar, Balzac penetra para além das aparências sociais, do bastidor que encobre a verdadeira questão. Arrancando os múltiplos disfarces, que são os salões provincianos, os salões parisienses, os jornais, a literatura, Balzac põe a nu os cordelinhos secretos e, no fundo, muito simples que fazem mover a comparçaria dos seus figurantes. Tirados os noves fora, para Balzac é o dinheiro que move a sociedade, aliando-se aos restos da aristocracia e ao poder de certos homens sobre a credulidade geral. Um brilhante e orgulhoso literato como o herói das *Illusions* reduz-se a um palhaço, executor obediente do papel que lhe é destinado pelo poder secreto que domina a sociedade balzaquiana; e, quando menos o espera, um simples documento bancário atira-o ao nada.

Esta percepção do que há de essencial na vida social, esta audácia, que rasga todos os eufemismos, ultrapassa todas as questões secundárias, entra em grande parte na grandeza de tragédia grega que se impõe ao leitor de Balzac.

Eça de Queirós não foi tão longe. A sua análise compraz-se na sátira daqueles salões, jornalistas e literatos que Balzac considerava inteiramente desprovidos de vontade própria, mas que Eça parece responsabilizar. Para Eça, esses salões e os seus figurantes são ridículos em si mesmos, e a gargalhada corrida três vezes à sua volta basta para os aniquilar convencendo-os da própria insignificância. Balzac não tem uma confiança tão

grande no poder da pena do escritor, e, procurando as causas fundamentais, não se preocupa com o ridículo das instituições secundárias.

Tudo se passa como se Eça se tivesse preocupado predominantemente com o aspecto moral-social da vida portuguesa, enquanto Balzac genialmente penetrava no esqueleto económico-social da França burguesa.

(In *O Primeiro de Janeiro* de 23 de Novembro de 1949.)

2

A sublimação mística em Eça de Queirós

Está envolvida numa enigmática obscuridade a última fase da vida literária de Eça de Queirós. Na série de obras que sucedem a *Os Maias* não se descortina fàcilmente uma ideologia coerente sistematizável, nem, principalmente, se encontra o nexo que as liga com a obra queirosiana anterior. O que Eça procurava e queria com *O Crime do Padre Amaro* ou com *O Primo Basílio* sabemo-lo nós; assim como sabemos em que grupo ele trabalhava e a que corrente de ideias aderira. Mas é muito mais difícil saber o que é que ele tem em vista com a *Correspondência de Fradique Mendes*, ou *A Ilustre Casa de Ramires*, ou as *Vidas dos Santos*. São meros exercícios literários de escritor à procura de assunto? São um arrependimento e uma apostasia? São um regresso às tendências da juventude?

Tal obscuridade tem dado lugar a apreciações ou lisonjeiras ou desfavoráveis ao escritor, que ora aparece como um filho pródigo arrependido, ora como um desertor, ora apenas como pessoa amiga das suas comodidades. Assim o têm desen-

contradàmente e diversamente apreciado críticos como Agostinho de Campos, Álvaro Lins ou Gaspar Simões. Mas antes de julgar não conviria compreender? Com efeito, não foi tentado até hoje um estudo especial e sistemático das ideias e das fontes de Eça na fase literária a que me refiro. É a esse empreendimento que finalmente se dedica um trabalho de Jaime Cortesão intitulado *Eça de Queirós e a Questão Social*. Através principalmente das *Vidas dos Santos*, Cortesão captou a ideologia de Eça nos seus últimos anos e lançou uma luz nova sobre a sua evolução mental.

Nas *Vidas dos Santos*, segundo Cortesão, Eça exprimiu uma mensagem que tem uma face social e uma face religiosa. Socialmente permanece fiel aos ideais progressistas da mocidade, e em especial àquilo a que Cortesão chama o seu «socialismo». Mas a este pensamento acrescenta o escritor na sua idade madura um elemento de carácter místico. Ele chega à convicção de que a transformação das sociedades devia começar por uma revolução nas consciências. Revolução de carácter individual, visto que se realiza dentro da consciência de cada homem, e de carácter religioso, porque se opera dentro da sensibilidade e porque volta deliberadamente as costas à ciência e à técnica da época. S. Cristóvão é o símbolo adequado deste pensamento. Se o leitor está recordado, o nosso santo é inicialmente uma massa informe sem fala e sem expressão humana. Um grande sofrimento, a morte da mãe, desperta-o para a vida, isto é, para a emoção, e esta primeira emoção repercute numa espécie de reacção em cadeia, que o leva a interessar-se cada vez mais pelos trabalhos dos homens, e, com a penetração do amor do próximo, a distinguir os verdadeiros e reais sofrimentos das simples conveniências daqueles que abusam da sua

força. Finalmente, Cristóvão encontra-se do lado dos oprimidos contra os opressores na grande Jacquerie do século XIII — a luta das cabanas contra os palácios. E o infeliz gigante, que só obedecia e só amava, achou-se um dia armado com um imenso pinheiro combatendo os cavaleiros vestidos de ferro que acutilavam os seus amigos — os pobres. Assim, o compadecimento, a simpatia humana, sem o auxílio da razão, levaram-no a tomar uma posição no próprio problema social da época. Mas este amor da humanidade confunde-se num mais vasto amor pelas coisas da Natureza e por uma vaga divindade, que lhe aparece à hora da morte sob a forma de um menino infeliz e perdido a implorar a protecção do robusto braço do gigante. De modo que o progressismo social converte-se numa atitude religiosa, de objecto vago, mas nem por isso menos avassaladora. Jaime Cortesão não se limita a observar este conteúdo do *S. Cristóvão*. Avançando um pouco, associa a esta peça literária a *Vida de Santo Onofre*, onde Eça descreve uma experiência mística, uma pura experiência mística, com os seus sucessivos degraus para a perfeição, talvez inspirada na leitura das *Moradas* de Santa Teresa. E esta associação mostraria que o estado em que se encontra Cristóvão — inteira simplicidade e completa abdicação da personalidade — é o limite a que tende a experiência mística; donde se concluiria que para Eça a acção social supõe uma ascese mística prévia. É neste ponto, segundo Cortesão, que Eça se encontra com Tolstoi, com S. Francisco de Assis ou com o maatma Ghandi, na aspiração a uma revolução religiosa da humanidade, como solução para a totalidade dos problemas humanos. Cortesão vai um pouco mais longe ainda: atribui a Eça um ideário bastante preciso de reforma, inspirado no franciscanismo, que teria por agente

uma *élite* laica substituindo-se ao clero católico na interpretação e difusão do Cristianismo.

A esta luz vê Cortesão a última fase da obra de Eça. *A Cidade e as Serras* não é mais que uma expressão do obscuro sentimento da divindade que levava Cristóvão a proteger as florinhas e a confundir-se entre as árvores. E a *Correspondência de Fradique Mendes* seria uma primeira manifestação deste rebate amoroso, reduzido ainda então ao amor por Clara, prenúncio do *dégel* de Fradique.

O ensaio de Cortesão apresenta-se como uma defesa ou apologia contra aqueles que acusam o escritor de não ser fiel ao progressismo da mocidade, e principalmente contra os que atribuem tal infidelidade a circunstâncias de ordem social e familiar.

Mas para aqueles a quem não interessa elogiar ou censurar Eça de Queirós, mas simplesmente explicá-lo, subsiste o problema: porque é que a um Eça racionalista se substituiu um Eça místico?

O Eça da juventude está integrado num vasto movimento de reforma para o qual contribui conscientemente com a acção que de maneira concreta desempenhariam os seus romances, que são instrumentos de actuação. Desfibrando a sociedade portuguesa da sua época, Eça pensava contribuir para a reforma das instituições. E é evidente que só uma concepção racionalista e sociológica da realidade o levaria a desempenhar este papel. Pergunta-se: porque é que esta concepção racionalista e sociológica, esta consciência precisa de tarefas bem definidas e esta crença no poder do homem sobre as instituições são substituídas por um ideário não racionalista, e sobretudo por uma actividade literária que não visa mais a actuar sobre a sociedade, mas a desabafar imprecisos impulsos do coração? Porque emigra Eça da sociedade do seu tempo

para um país maravilhoso de gigantes e cavaleiros? Porque deixou de acreditar na acção reflectida do homem sobre o mundo que o rodeia? Porque trocou pela evocação a observação e a acção pelo sonho?

Sem querer, lembro-me de um episódio do *S. Cristóvão:* derrotado, após a batalha dos Jacques com os cavaleiros, ao pé da grande massa sangrenta dos seus companheiros acutilados, ele tem uma reconfortante visão, que lhe mostra a derrota transformada em vitória num remoto futuro. Assim se consola Cristóvão do fracasso que tem diante dos olhos. E a visão não impede que o seu mais belo dia passasse. Isolado, vai despender na velhice os restos da sua grande força ajudando algum infeliz esmagado pelo fardo que os Jacques não tinham conseguido sacudir.

Não seria útil completar o admirável estudo de Jaime Cortesão com uma investigação histórico-sociológica sobre o mesmo problema? Encarar as coisas não apenas dentro da consciência de Eça, mas também em função das circunstâncias que o rodearam?

(In *O Primeiro de Janeiro* de 31 de Agosto de 1949.)

Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco

Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco

I

Criatura bem enigmática, este Fernão Mendes Pinto... Quem era? Donde vinha? Nasceu em Montemor-o-Velho, a terra de Jorge de Montemor, cristão-novo que fez carreira literária em Espanha. Os seus primeiros anos são marcados por uma fuga precipitada «com a morte diante dos olhos». Porquê, não diz.

Em 1537 (o ano seguinte ao do primeiro estabelecimento da Inquisição em Portugal) está a caminho do Oriente.

A sua longa peregrinação contou-a no seu livro, de que adiante falamos. No decorrer dela foi as mais variadas coisas: agente de negócios por conta de feitores e capitães do rei de Portugal, escravo, vagabundo a pedir esmola pelas portas, mercador, pirata, missionário. Porventura, como propôs Aquilino Ribeiro, retratou-se no temível pirata António de Faria, que, à frente de uma pequena frota, assaltou portos e navios mercantes nas costas da China.

Em 1554 estava Fernão Mendes em Goa, riquíssimo, enchendo-se de coragem para voltar a Portugal. Que receava? O facto é que, segundo uma carta por ele próprio escrita, estava nesta época disposto a partir para a sua terra com nove ou dez mil cruzados (diz modestamente, porque era muito mais), pensando que «como um homem não roubasse o cálice ou a custódia da igreja, ou fosse mouro, que por nenhuma outra via se podia temer do Inferno, que bastava ser cristão e que a misericórdia de Deus era grande». Que crime ou que receio lhe pesava na consciência? Não eram decerto as proezas de pirataria praticadas no Oriente, porque essas, se fosse questão de expiá-las, havia de o fazer em Goa, não em Lisboa. Era no reino, e não no Estado da Índia, que ele farejava o perigo. Porquê? Não será despropositado lembrar que àquela data a Inquisição não funcionava ainda regularmente em Goa e que por isso muitos cristãos-novos que se tinham acolhido ao Oriente viviam ali em relativa paz.

Não foi desta, ainda, que Fernão Mendes se decidiu. Chegaram entretanto a Goa as relíquias de Francisco Xavier, que ele conhecera e acompanhara no Japão. E um novo *coup de théâtre* se dá na vida deste inverosímil Proteu. Fernão Mendes recolhe-se com um padre jesuíta, confessa os seus pecados e durante dias chora, com lágrimas copiosas, a vaidade da sua vida passada. E ao fim destes dias de contrição enérgica, abundante e teatral, como tudo o que ele fazia, o antigo mercador-pirata surge metamorfoseado em irmão leigo jesuíta. A sua enorme fortuna, argamassada de sangue e do muito mar que bebeu em naufrágios, entregou-a à Companhia, reservando apenas uma pequena parte para dois irmãos que viviam em Portugal e outra para mandar construir, ele, Fernão Mendes Pinto, uma igreja no Japão. Vai prestar à Companhia uma ajuda portentosa: nada menos do que acompanhar, ou, melhor, guiar, uma missão jesuítica ao Japão, que ele conhecia como poucos, até sob o aspecto religioso, porque lá ajudara Francisco Xavier a lançar as primeiras sementes de cristandade.

A missão malogrou-se. Os Jesuítas regressaram. E o irmão Fernão Mendes emergiu da sua nova aventura. Já não era jesuíta. Que acontecera? Outra obscuridade. O certo é que nos documentos da Companhia o seu nome foi cuidadosamente riscado e que na *Peregrinação* não há alusão tanto à entrada como à saída da Ordem de Santo Inácio. O facto é conhecido apenas por duas cartas que escaparam à limpeza a que todo este assunto foi sujeito. No entanto, Fernão Mendes e os padres não se inimizaram. Porque anos mais tarde ele receberá em sua casa uma visita de jesuítas muito categorizados que vieram interrogá-lo sobre S. Francisco Xavier e que reproduziriam fielmente a sua narrativa verbal. E, segundo os documentos da Companhia, Fernão Mendes saiu por iniciativa própria, o que parece confirmar que saiu em bons termos com os ex-confrades.

Fosse como fosse, é no fim desta última aventura que Fernão Mendes se decide a voltar a Portugal carregado de obras pias e ainda provàvelmente de um resto de fortuna. Dizia-se pobre e requeria na corte uma recompensa pelos seus trabalhos. Com que amigos contava? O requerimento arrastou-se nas malhas da burocracia régia e Fernão Mendes, que não devia andar longe dos 50, decidiu instalar-se no casamento, fazer filhos e comprar uma quinta no Pragal (perto de Almada), onde escreveu as suas memórias e morreu velho.

Tudo, portanto, que se pode dizer sobre Fernão Mendes Pinto é que foi um mercador-pirata português dos mares da China, natural de Montemor-o-Velho, que atravessou como um cometa a órbita da Companhia de Jesus, que se reformou como proprietário rural e cuja vida, enfim, está cheia de alçapões de sombra.

Porque fugiu da sua terra ainda quase menino? Porque foi tentar fortuna no Oriente? Porque hesitou em regressar a penates? Porque entrou e porque saiu da Companhia de Jesus sem se incompatibilizar com ela e beneficiando-a com uma enorme doação?

É uma tentação pensar que Fernão Mendes seria um cristão-novo com razões para recear a máquina inquisitorial. Seria uma resposta para tudo: fugiu menino para se escapar a qualquer perseguição local contra os cristãos-novos, que atingiria membros da sua família; tentou fortuna no Oriente para fugir à perseguição geral desencadeada pelo primeiro estabelecimento do tribunal em 1536. Receou voltar, e resolveu amparar-se com o escudo da Companhia contra possíveis dissabores resultantes da sua condição de cristão-novo identificado.

Essa hipótese nada tem contra si. Mas todos os factos que ela explica podem ter outras explicações. E nenhuma pista pode levar-nos passo a passo até à filiação cristã-nova de Fernão Mendes Pinto. Por exemplo, um cristão-novo português emigrado (filho de portugueses e talvez nascido em Portugal), de nome António Henriques Gomes, que viveu em Espanha e de lá saiu para além-Pirenéus, escreveu uma peça intitulada *Fernão Mendes Pinto*, em meados do século XVII. Esta simpatia de um cristão-novo português emigrado pelo

autor da *Peregrinação* poderia ser uma pista. Mas a verdade é que a peça nada parece conter para o esclarecimento do caso, e, por outro lado, o livro de Mendes Pinto era muito lido em Espanha, onde teve uma tradução em 1620, seis anos depois da primeira edição portuguesa, e mais cinco edições espanholas, totais ou parciais, no século XVII. A pista esbate-se na areia.

E, como se não fosse bastante, a *Peregrinação* foi limada, expungida, «arranjada», antes de sair à luz. Sabemo-lo pelo seu tradutor e admirador espanhol Francisco de Herrera Maldonado, que acusa Francisco de Andrade, cronista-mor do reino de Portugal, de ter estropiado a *Peregrinação*. E houve tempo para o fazer, entre a morte do autor, em 1583, e a publicação da obra, trinta anos depois, em 1614. Entre estas datas, que tratos sofreu o manuscrito? Que cortes, que interpolações, que envernizamentos, que limagens, que penteados? O facto é que o cronista prudente e mesurado, destro na arte palaciana do eufemismo e da discrição, sabendo exactamente o que era preciso dizer ou omitir no país de Filipe II e do Santo Ofício, meteu o dedo no manuscrito do mercador-pirata e ajardinou, provàvelmente, a sua prodigiosa selva de experiência humana.

Não é preciso muita coragem para apostar que a *Peregrinação* é um livro cheio de omissões, de circunlóquios e de acrescentos, destinados a esbater o efeito de certos relevos mais significativos, acrescentos, circunlóquios e omissões que só em parte saíram da mão do autor e que, mesmo neste caso, estão em contradição com a intenção global da obra.

E se certas declarações parecem incongruentes com esse conjunto, teremos de nos interrogar sobre

o verdadeiro significado delas. Um livro não é necessàriamente uma pura expressão do que pensa ou sente o seu autor; é muitas vezes um compromisso entre o que ele gostaria de dizer e determinadas circunstâncias que o limitam. E a *Peregrinação*, para mais, nem sequer é toda de Fernão Mendes Pinto.

A pergunta que mais vezes se tem feito acerca da *Peregrinação* é se os factos nela descritos são verídicos ou imaginados. Esta pergunta interessava os leitores europeus do livro, que teve traduções em várias línguas nos séculos XVII e XVIII, porque procuravam nele, sobretudo, informações sobre países então muito mal conhecidos.

Hoje ela não tem sentido, porque o que nos pode interesar na *Peregrinação* não é a verdade geográfica e etnográfica, mas a intenção da narrativa, o que ela exprime sobre a posição pessoal do autor perante o mundo em que vivia e, através dela, todo um xadrez social e, portanto, humano. Não é a verdade geográfica o que hoje nos interessa na *Peregrinação*, mas outra verdade que só a ficção nos pode dar. Em face de uma obra de arte não se põe a alternativa *verdade* ou *ficção*, porque o artista não tem outro meio senão a ficção para manifestar a verdade ou para se explicar de qualquer forma. A ficção não é o oposto da verdade, mas o instrumento dela. A *Peregrinação* é uma obra de arte, e tanto nos basta.

Uma obra de arte ainda em estado bruto, deve notar-se; um esboço ainda hesitante em que o autor não seleccionou as linhas mais definidoras da sua intenção essencial e que por isso conserva vestígios de intenções secundárias, um esboço em que se acusa poderosamente um pensamento dominante, mas não peneirado, antes misturado com a

ganga de muitas preocupações alheias a ele. É no espírito dos leitores que o peneiramento deve fazer-se para separar o ouro das pedras.

(In *Diário de Notícias* de 13 de Setembro de 1956.)

II

Depois de uma leitura de conjunto da *Peregrinação*, o que é que permanece no espírito do leitor? Para mim fica a imagem de um homem vivo: ganancioso, insaciável de ouro, enganando o próximo sem escrúpulos, adaptando-se às situações mais reles e mais pícaras, sem brio, sem vergonha, sem preconceitos, fazendo boa cara à má fortuna, mas queixando-se a todo o momento, e tendo por critério e motor principal um infinito amor à pele — tão grande que está sempre prestes a fugir sem olhar para trás, e as carnes «tremem-lhe» de medo quando se sentem ameaçadas. É um irmão de Sancho Pança, com o mesmo realismo, a mesma falta de preconceitos e o mesmo cinismo.

E esta personalidade do herói da *Peregrinação* impressiona tanto mais quanto a sua história se apresenta sob a forma de uma autobiografia. Se a existência de Fernão Mendes Pinto não estivesse atestada por outros documentos, dificilmente acreditaríamos que o herói da história é o seu próprio autor, e considerá-lo-íamos como uma personagem fictícia, uma criação novelesca à maneira do *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Que impediria Fernão Mendes de se apresentar como um verdadeiro herói, um daqueles portugueses de bronze de que fala João de Barros? Quem o pode-

ria desmentir? Mas não: ele preferiu rejeitar a máscara do heroísmo, despir-se completamente, não para mostrar as cicatrizes, mas as fraquezas da sua pele desarmada reagindo sob o impulso do mais primário instinto de conservação. Não é o herói português do Oriente, é o seu avesso, é o anti-herói. Está para os heróis de João de Barros como Sancho Pança para o D. Quixote.

Este é para mim o significado mais profundo da *Peregrinação*. Por ele o Fernão Mendes Pinto personagem, mercador, pirata, embaixador, pedinte, missionário, escravo, e sempre pobre diabo, entra na série dos heróis pícaros.

O «pícaro», criação da literatura espanhola, é uma personagem que luta desesperadamente pela sobrevivência sem poder escolher os meios e os ofícios e sem contar senão com os seus próprios recursos; filho das ervas, ou pouco mais, não traz para a vida qualquer pádrão moral ou qualquer preconceito de classe; não conta com qualquer solidariedade social e tem de lutar sòzinho; e no decorrer da sua luta constante adquire uma filosofia prática, ferozmente individualista e despida de todo o idealismo, que poderia sintetizar-se assim: o homem é lobo do homem; engana o teu semelante antes que ele te engane; come-o antes que ele te coma. O pícaro não tem ilusões sobre o próximo e também as não tem sobre si mesmo: não respeita nenhuma convenção e, como não tem de dar satisfações a ninguém senão ao seu estômago, nunca se apresenta em atitudes convencionais; o brio, a honra, a vergonha, são para ele palavras vazias; mas, sentindo abater-se sobre si a hostilidade do mundo, a sua epiderme ganha uma impermeabilidade estóica; liberto, enfim, de todas as considerações que os outros dizem respeitar, o mundo é para ele um espectáculo divertido cujos protagonistas são hipócritas ou néscios. Se o herói é a personalização de um ideal moral, o pícaro, que se ri de toda a moral, é o «anti-herói», segundo a expressão de Américo Castro.

A novela picaresca tem uma estrutura autobiográfica, como de resto convém ao individualismo característico do pícaro. Trata-se de um «pícaro» que conta a sua peregrinação através dos vários escalões da sociedade. Esta estrutura permitia, por outro lado, fazer a sátira destes diversos escalões segundo um ponto de vista realista, isto é, negativo em relação aos ideais dominantes, sátira que é o objectivo principal da novela picaresca.

Que Fernão Mendes Pinto (personagem) é um pícaro parece-me que não precisa de demonstração. Pelo menos até ao momento em que encontra Francisco Xavier. Então a alma do pícaro transmigra na roupeta de jesuíta. Afinal, mais um episódio de novela picaresca, porque o Fernão Mendes real acabou por deitar fora esta nova máscara. Mas com o lume não se brinca, e o episódio, no que tem de picaresco, não passou da vida para o papel.

A estrutura autobiográfica da *Peregrinação* é a de qualquer novela picaresca, com a particularidade de aqui (como no *Estebanillo González*) o pícaro peregrinar fora da sua pátria, isto é, fora do meio social em que nasceu.

Mas o romance picaresco é uma autobiografia suposta[1]. Mateo Alemán é um; Guzmán de Alfarache é outro. A *Peregrinação*, pelo contrário, apre-

[1] Há excepções, das quais a mais notável é a já mencionada *Vida de Estebanillo González*, em que o próprio Estebanillo romanceia a sua vida.

senta-se como uma autobiografia real: Fernão Mendes Pinto, que escreve, e o «pobre de mim» que foi «treze vezes cativo, dezasseis vendido», etc., são uma e a mesma pessoa. Esta particularidade supõe da parte do autor uma coragem que a novela picaresca dispensa. Os pensamentos que o autor atribui a uma personagem fictícia envolvem muito menos responsabilidade do que aqueles que ele atribui a si próprio. E é inevitável, no segundo caso, que o autor se obrigue a certas cautelas, silêncios e processos indirectos.

A sátira de Fernão Mendes desenvolve-se em dois planos distintos: um é o das aventuras de que o autor é protagonista; outro é o dos acontecimentos, usos e mentalidades das diversas civilizações que o autor observa.

A parte pròpriamente pícara da *Peregrinação* está na narrativa das aventuras. O autor não poderia, em virtude do carácter autobiográfico delas, tornar o seu significado tão explícito como o é em geral no romance picaresco. Mas precisamente o outro plano da *Peregrinação* serve, em parte, para tornar claro esse significado. São em geral as personagens orientais quem enuncia os juízos morais sobre o comportamento do herói e seus companheiros.

Essas aventuras são já, no simples relato, impressionantes sucessões de atrocidades. Quem pode mais esquecer a noiva chinesa, de coração festivo e primaveril, que é ardilosamente capturada e atirada para o alcouce dos piratas, no fundo da nau, enquanto o noivo passava, à sua procura, no barco embandeirado? E principalmente aquele extraordinário caso do assalto aos mausoléus dos reis da China na ilha de Calempluy? António de Faria e os seus homens, de espada nua, «levando todos o nome de Jesus na boca e no coração», surgindo na paz celeste da ilha indefesa, arrombando os túmulos

e espalhando os esqueletos no chão, e cuspindo em cima dos ossos enquanto recolhiam os tesouros nos sacos, arrastando pelas barbas os sacerdotes centenários, que não têm outras armas senão as suas palavras cheias de sabedoria pressaga — palavras de que eles riam com o destemor de quem não acredita senão na espada e no ouro... Nunca talvez na literatura portuguesa se evidenciou mais cruamente a barbárie assoladora destruindo no seu caminho todos os valores civilizados.

E estas atrocidades são narradas com uma candura impassível, uma ingenuidade tìpicamente picaresca. O pícaro não se espanta de nada e não ajuíza de nada. Tudo para ele é natural.

O autor não se pronuncia sobre tais sucessos, mas alguém o faz por ele. É sempre um estrangeiro, segundo o seu ponto de vista próprio. É por exemplo aquele menino chinês raptado pelo bando de António de Faria (para quê? Fernão Mendes cala-se...) que acusa os seus raptores «porque vos vi louvar a Deus, depois de fartos, com as mãos alevantadas e com os beiços untados, como homens que lhes parece que basta arreganhar os dentes ao céu, sem satisfazer o que têm roubado...».

E aqui está uma das funções do exótico — o outro plano em que se desenrola a *Peregrinação* —: permitir a enunciação de juízos que não cabem dentro da personagem pícara e que implicariam uma excessiva responsabilidade para o autor, que é, de resto, essa mesma personagem. Esses juízos eram de facto muito graves porque não se referem apenas ao pirata António de Faria, mas a todo o comportamento colectivo dos compatriotas de Fernão Mendes. É a todos eles, com efeito, que se referem diversas personagens orientais, como aquele rei da ilha dos Léquios que recusa receber os náufragos portugueses desembarcados na sua terra por,

entre outras coisas, «não me ser dado, por ter o ofício do rei, ver gente que, conhecendo muito de Deus, usa pouco de sua lei, tendo por costume roubar o alheio». Este juízo abrange inclusivamente certas grandes personalidades históricas, como Afonso de Albuquerque, acerca do qual Fernão Mendes diz ter encontrado na China uma lápide que dizia, em língua chinesa: «O capitão Albuquerque, leão dos roubos do mar».

Até aqui trata-se apenas de ditos, frases. Mas o mundo exótico da *Peregrinação* tem outra função ainda. É toda uma civilização que Fernão Mendes põe soberbamente de pé — mas de forma que sirva ou de espelho ou de contraste à civilização a que pertence o autor. O pícaro sai da sua terra e entra de olhos pasmados num mundo que é verdadeiramente um planeta novo. Continua a ser um pobre zé-ninguém sem eira nem beira, e o seu pensamento encontra na terra nova constantes exemplos das contradições e sem-razões próprias da terra donde saiu. Simplesmente tem mais liberdade para as apontar ao senso comum dos leitores.

Por exemplo, no reino do Pão, terra amiga e aliada, morrem três portugueses, mas o gentio não consente que os sepultem na terra, «dando por razão que ficaria a terra maldita e incapaz de criar coisa alguma, porquanto aqueles defuntos não iam lavados do muito porco que tinham comido, que era o mais grave e enorme pecado que quantos na vida se podiam imaginar». Fernão Mendes evidencia a superstição irracional desta gente; mas qualquer leitor se lembraria imediatamente da polémica entre católicos e protestantes acerca dos jejuns; e, puxando pela memória, evocaria, por exemplo, a condenação de Damião de Góis, acusado, entre outras coisas, de ter comido carne em dias

proibidos e de dizer que não tem importância o que entra pela boca.

Outro exemplo: em certa região da China realizam-se em certos dias aglomerações de gente trazendo às ossadas dos reis defuntos mantimentos para eles se banquetearem, «e por esta ajuda que lhes dão para estes banquetes — a qual os sacerdotes tomam toda para si — cuidam eles que ficam remidos, como por jubileu pleníssimo, de toda a imundície de seus pecados». Quem sabe o que eram os jubileus e como eles foram atacados no século XVI (até por Gil Vicente) não pode deixar de reparar no sentido desta frase.

Nas suas descrições das religiões orientais Fernão Mendes tem constantemente presente o paralelismo com a religião dos seus compatriotas. «Esta ilha de Mounay (a qual eles têm entre si como entre nós é Roma)»; «Talagrepos de dignidades honrosas como arcebispos entre nós»; «menigrepos que são como entre nós os capuchos»; «de uma janela lhes lançou nas cabeças grãos de arroz como entre nós se lança água benta».

Fernão Mendes Pinto diz implìcitamente aos seus leitores: «vejam-se neste espelho». E ataca desta forma a questão máxima da sua época, a questão tabo, salvaguardada pelas fogueiras inquisitoriais. O pícaro sorri do que vê lá por fora: não ousaria fazê-lo do que vê cá dentro...

As civilizações orientais servem, pois, de espelho. E servem também de contraste. Sobretudo na China, Fernão Mendes encontra instituições e sentimentos que até por vezes explìcitamente aponta como modelos ao seu país. Chega a dizer que Francisco Xavier tencionava propor ao rei de Portugal que promulgasse na sua terra certas leis de um código chinês. Entre os Chineses o autor da *Peregrinação* não se cansa de admirar a caridade, que se

estendia aos estrangeiros maltrapilhos; a justiça, cheia de sabedoria, de um tribunal que também se chamava «do Santo Ofício», que também tinha como lema «Justiça e misericórdia», mas que garante aos acusados todos os meios de defender a sua causa (estaria Fernão Mendes pensando no processo inquisitorial?); a ordem prodigiosa e meticulosa, que nada deixava ao imprevisto; o incomparável saber de todas as artes; a elegância mesurada e afável do trato pessoal... Perante esta gente, os pobres Portugueses sentem-se bárbaros, e os Chineses sorriem de os ver comer com as mãos.

Como já notei noutro lugar, a descrição da China por Fernão Mendes é o esboço de uma utopia.

Só o esboço, porque tudo neste livro inacabado fica em esboço. Fica em esboço a crítica das instituições religiosas; em esboço a sátira dos Ocidentais no Oriente; em esboço até o picaresco, embora seja esse o seu traço mais saliente.

(In *O Comércio do Porto* de 25 de Junho de 1957.)

III

Assim, pois, temos na *Peregrinação* uma atitude de raiz, idêntica à que inspira o romance picaresco espanhol, a atitude donde nasce a concepção do anti-herói. Temos depois a utilização do exotismo como espelho — positivo ou negativo — dos vícios e absurdos da civilização a que pertence o autor. Por este aspecto Fernão Mendes Pinto liga-se a toda uma literatura que culminou no iluminismo e que tem a sua obra-prima nas *Lettres Persanes*, de Montesquieu, descrição da França do século XVIII segundo o ponto de vista de um viajante persa.

E temos ainda o esboço de uma utopia — género característico do impulso renovador do Renascimento.

Estas três intenções fazem da *Peregrinação* uma obra singular, mas nem por isso menos significativa na cultura portuguesa, onde, com efeito, qualquer delas se faz notar pela ausência.

A imensa literatura de viagens e aventuras produzida em Portugal durante os séculos XVI e XVII é rica pelos incidentes, pela abundância, pelo descritivo, mas não foi muito longe quanto à reflexão filosófica e à elaboração artística. É nas páginas de Castanheda, de Barros, de Gaspar Correia e vários outros que o Oriente se apresenta pela primeira vez aos Europeus, mas é fora de Portugal que se tiram as consequências morais e filosóficas da experiência e da observação relatadas pelos viajantes: o relativismo moral de Montaigne, o mito do bom Selvagem, a *Utopia* de Morus, etc.

Por outro lado, tem-se notado a ausência do picaresco na literatura portuguesa, nisso em contraste chocante com a dos vizinhos de Castela. Sem o picaresco não teria sido possível o *Quixote*, que nos dá justamente o contraste do herói e do anti-herói amarrados a um destino comum e que é a única obra realmente universal da Espanha barroca, a única superação, pelo pensamento e pela arte, do recuo histórico representado pela Península imperial, feudal, inquisitorial e escolástica. Cervantes transformou uma situação social num símbolo, isto é, esquematizou a sua dialéctica e fez com ela um apólogo aplicável a circunstâncias muito diversas, ou seja, universal.

Ora é precisamente a falta de tais símbolos que se nota na literatura portuguesa no período que vai de aproximadamente 1570 até bem entrado o século XVIII. Há numerosos documentos humanos,

desde os lancinantes relatos trágico-marítimos até aos sermões não menos comovedores do padre António Vieira lutando tràgicamente com o seu peito de Hércules contra a teia escolástica onde estava encerrado. Mas um documento só por si não é arte, e com tais documentos a literatura portuguesa daquela época não se eleva acima de um nível provincial. Poderia perfeitamente ser contada como uma dependência regional da literatura hispânica.

É nesta paisagem rasteira que se levanta o homem de Montemor-o-Velho, pensando com os seus miolos a situação portuguesa da sua época, dando dela um espelho prodigioso de sombras chinesas, erguendo uma enorme, emaranhada, resplandecente utopia, que reduz a sua terrinha natal a um insignificante beco sem sol, e acima de tudo criando um símbolo, que é ele próprio, Fernão Mendes Pinto, transformado de autor em personagem.

Este livro esteve mais de trinta anos em manuscrito. Foi revisto e certamente expungido pelos Srs. Inquisidores em 1603, mas só saiu, com nova licença, dez anos depois. Foi cuidadosamente espiolhado, sem dúvida possível, pela Companhia de Jesus, que não podia perder de vista uma obra de um antigo jesuíta, onde se falava de Francisco Xavier. Foi remexido por Francisco de Andrade. E saiu enfim. No meio deste difícil percurso quase foi milagre que o barquinho não soçobrasse ou encalhasse. E se isso tivesse acontecido? Nada mais natural: nos dez anos que medeiam entre a primeira licença inquisitorial e a entrada na tipografia, a obra esteve mesmo retida num baixio, sem que o autor, já falecido, pudesse acudir por ela. Salvou-se por uma unha negra.

Sorte comparável à do seu autor, sobrevivente dos mais inverosímeis naufrágios e combates.

Imagino a perdição da *Peregrinação* não por espírito romanesco, mas por me ocorrer que se faltasse a *Peregrinação* faltaria a obra mais significativa da experiência nacional do século XVI, o seu único grande símbolo, apesar de tudo.

E nem por isso, todavia, essa experiência teria deixado de existir. Pretendo com isto dizer que a existência de um livro como a *Peregrinação* é significativa, mas a sua falta não o seria. A sua existência permite tirar conclusões; da sua falta não se poderia tirar conclusão alguma.

A existência da *Peregrinação* é significativa, como o é qualquer obra de síntese estética ou ideológica a partir de certo nível. Uma obra de arte não pode existir sem um terreno social onde mergulhe as raízes. É o vértice de uma pirâmide que precisa de uma base. E a base é tanto mais ampla, as raízes vão tanto mais fundo, o processo de elaboração é tanto mais complexo e integrador, quanto mais elaborada nos aparece a síntese — estética ou ideológica. É necessário que haja grupos humanos com escalas de valores definidos; é necessário que haja consciência dos limites e da transitoriedade desses valores, quer por serem patentes as suas contradições, quer porque entram em oposição com os de escalas diferentes; e é necessária a experiência humana vivida e meditada à luz destas contradições, desta relatividade, desta mutabilidade dos valores que se contradizem ou que se opõem, e que se sujeitam à revisão.

Esta base e experiência social é a condição *necessária* de toda a forma de elaboração ideológica ou estética. Lá onde foi possível uma obra de arte existiu necessàriamente essa base. É por isso que uma obra de arte é significativa, e tanto mais quanto maior é o seu nível estético, ou seja o seu grau de elaboração. Mas a recíproca não é verda-

deira: lá onde existiu uma base social adequada não é necessário que exista também a correspondente síntese ideológica ou estética. A condição necessária para o florescimento da obra de arte não é por si só *suficiente*. A obra de arte exige mecanismos delicados, tais como escolas, tradições, convívios, etc., coincidências de oportunidades cujo cálculo não conhecemos ainda, tais como a convergência pouco comum de certas feições temperamentais no mesmo indivíduo, juntamente com uma experiência pessoal e circunstâncias particulares (certa combinação de actividade e de ócio, etc.). A Espanha barroca é a base necessária do *Quixote*; e a pessoa de Cervantes, com a sua formação, o seu meio próprio, o seu temperamento, a sua biografia, etc., constitui uma das condições complementares sem as quais o *Quixote* não existiria.

Ora a *Peregrinação*, por isso mesmo que é uma obra de grande nível estético, supõe a existência de uma base social. É talvez uma obra isolada, mas isso não destrói o seu significado. Pelas razões que demos, a sua existência é significativa, mas não é significativa a inexistência de outras obras que com ela façam corpo. O seu carácter excepcional, a sua envergadura, são muito mais significativos do que a mediocridade do resto da literatura de viagens que chegou até nós. Nela está presente aquilo que nas outras está ausente. Nela é afirmação aquilo que nas outras é apenas omissão. Uma simples obra de arte significa muito mais do que mil papéis avulsos. E a análise da própria *Peregrinação* é um dos métodos possíveis (embora não o único) para nos aproximarmos da base e do meio social que ela exprime.

Que significa, com efeito, este surgimento de uma atitude picaresca do meio das cavalarias orientais dos Portugueses? Que significa esta sátira

religiosa indirecta numa sociedade geralmente reputada como exemplarmente devota? Que significa este esboço de utopia num país aparentemente resignado e cìvicamente desvirilizado como é o Portugal filipino e contra-reformista?

Significa, pelo menos, a existência de profundas contradições através das quais se processa uma consciência nova. Que os medalhões exemplares de João de Barros, Camões, Francisco de Andrada e Jacinto Freire de Andrade são a expressão de convenções, isto é, de uma ordem de valores cuja rigidez e ênfase são afinal sintomas de desvitalização. Que hoje sabemos muito pouco da consciência nacional de uma época que tem sido vista muito sumàriamente à luz d'*Os Lusíadas*.

Mas esta é uma anotação muito vaga, muito geral, muito superficial, aqui posta apenas para levantar um problema.

O facto é que uma análise, mesmo superficial, da *Peregrinação* do mero ponto de vista literário levanta a ponta de um véu sobre todo um mundo desconhecido e deve obrigar-nos a rever um conjunto de ideias feitas.

Porque afinal temos lido Gil Vicente, João de Barros, Sá de Miranda, etc., a partir de uma base ideológica que os amputa e banaliza, uma base que antecipadamente os torna expoentes da mediocridade da tradição que certas forças poderosas quiseram impor na nossa cultura. A Inquisição portuguesa proscreveu a *Ropica Pnefma*, de João de Barros; e ainda hoje, obedientemente, vemos em João de Barros ùnicamente o que ela pretendia que nós víssemos: o homem das *Décadas*. A Inquisição portuguesa quis limar as unhas a Gil Vicente; e ainda hoje, obedientemente, vemos em Gil Vicente um ortodoxo filho da Igreja, que apenas, para rir, contava algumas anedotas sobre frades. A Inquisi-

ção portuguesa deixou sair a *Peregrinação*, de Mendes Pinto, convicta de que não passava de um relato pitoresco, e ainda hoje nos submetemos a este ponto de vista.

Falo da Inquisição como um exemplo. Porque outras forças se empenharam em fabricar uma tradição portuguesa. Uma tradição mansa, humilde, castrada, medíocre como tudo o que é conformista.

Ora, não será tempo de descobrirmos nas nossas obras excepcionais as suas proporções realmente excepcionais? Não será tempo de fazermos crescer o nosso espírito à medida da sua efectiva grandeza? E com a grandeza deles descobrirmos as verdadeiras proporções, a vitalidade, a seiva do nosso passado, a perspectiva de uma história e de uma tradição muito mais fortes do que os pequeninos interesses que quiseram transformá-la numa rotina muito bem ordenada e enfeitada, *ad usum delphini?*

A verdadeira tradição nacional está por descobrir. Tem de ser criada — criada pelo espírito de descoberta. O espírito de rotina só serve para a tornar insignificante.

(In *O Comércio do Porto*, número especial dedicado aos escritores portuenses.)

Tradição portuguesa

Tradição portuguesa

Uma carta

Escreve-me um leitor declarando-se perplexo com a questão ùltimamente tão agitada da «tradição portuguesa» na cultura e na filosofia.

Esse leitor tem ainda um resto de formação jacobina, embora a sua iniciativa mental ultrapasse de longe o jacobinismo estreito. Alimentou a caldos de Voltaire uma compleição robusta, que se ri do espiritismo, da astrologia, da teosofia, da pálida saudade, de tudo quanto é adolescente e evanescente. Tem uma antipatia, a meu ver excessiva, pela psicanálise. Nem sempre concordo com este meu velho leitor, mas sinto que é um homem a quem se pode apertar a mão, muito mais consistentemente do que à gente desmaiada que flutua por estas ruas da cidade com a última novidade francesa sob o braço magro, de músculo pendente, com olhos pasmados.

Ora este leitor excelente, que, além de Voltaire, admira Homero, Cervantes, Balzac, Tolstoi, Ibsen, Gorki e o «seu» inseparável Eça, escreve-me embaraçado.

Ele tinha ideia — segundo diz — de uma tradição da cultura portuguesa, em que fora educado. Era uma tradição que começava pela grande voz de Fernão Lopes, atirando às ruas da amargura os amores de reis e rainhas, lançando os desvarios de Pedro e Inês à conta de vesânia, rindo das pretensões dos cavaleiros e fazendo ressoar, na sua lira homérica, a voz coral de um povo, prático mas heróico, terra-a-terra mas gigante, capaz de uma guerra dura para conquistar a paz para as suas «mercancias». A tradição continuava-se depois com a sátira penetrante de Gil Vicente, a sua gargalhada cheia de saúde, a sua poesia de sentidos abertos para o mundo exterior, a sua caricatura do alambicamento sentimental, a sua denúncia da tartufice e de todas as convenções hipócritas. E o meu leitor insinua aqui um parentesco entre Gil Vicente e Voltaire — parentesco um pouco artificial, a meu ver, porque a gargalhada vicentina vem de pulmões mais polpudos e ensopados de simpatia. Há depois Bernardim — diz o meu correspondente —, mas a sua voz desmaia ao lado do potente canto de Camões; e quem não ouve, transpondo a distância dos séculos, o hino da audácia humana; os lamentos de Neptuno porque perdeu o império dos mares; o ridículo choro do Adamastor apaixonado perante o Gama impassível? E quantos outros? Sá de Miranda, apontando com implacável lucidez os «salteadores honrados», que se vestem com as peles dos lavradores famintos, e satirizando a bazófia belicosa dos senhores de Espanha, que se sustentam de «suores alheios». E Fernão Mendes Pinto, fazendo o romance picaresco das cavalarias do Oriente.

E aqui o meu Amigo introduz um parêntese histórico singular: em linhas insistentes, repetindo, argumentando, citando factos, datas, títulos de

livros, etc., procura demonstrar-me que existiu em Portugal a Inquisição! Sorri e passei por alto esta parte empastada da sua carta, mas abrandei a leitura quando vi o meu Amigo insistir nesta ideia: a nossa tradição foi amputada pela censura inquisitorial. A nossa tradição foi amputada? Lá vinham os factos: mais de quinze autos de Gil Vicente foram suprimidos, e dos restantes quase nenhum escapou à tesoura; e, o que pior é, Gil Vicente inteiro lançado no esquecimento, de que só vieram salvá-lo os românticos do século XIX. «E conhece a edição d'*Os Lusíadas* chamada 'dos Piscos' — pergunta o meu amigo —, em que houve o atrevimento de cortar os abraços maravilhosos da ilha dos Amores? É como se tivessem vestido, com vestidos de gola e manga, os nus da Capela Sistina!» E a indignação do meu Amigo cresce quando me revela este facto extraordinário: houve centenas de manuscritos que desapareceram! E de um livro audacioso de João de Barros, a *Ropica Pnefma*, proibido no Índice de 1581, escaparam dois ou três exemplares; os restantes devem ter ardido nas fogueiras.

O mal pior não foi, todavia, segundo o meu leitor, o desaparecimento ou o esquecimento de algumas obras fundamentais do nosso património cultural; foram os abortos forçados, as destruições *in ovo* e, sobretudo, a esterilização da capacidade criadora de tantos espíritos, pelo terror ou pelo desânimo. A Inquisição, segundo o meu leitor, semeou um sal de morte. A comparação entre a audácia de muitos quinhentistas e o conformismo oco da quase totalidade dos seiscentistas dispensaria qualquer outra demonstração.

Esta digressão histórica pretende explicar o eclipse da «tradição» portuguesa (segundo o meu Amigo) durante mais de século e meio. Aristóteles

tapou a entrada a Descartes barricando-se atrás da lenha dos autos-de-fé. Mas da literatura anémica do século XVII ainda emerge António Vieira, com a sua compleição de Hércules, lutando eloquentemente contra a escravização dos Índios.

Depois segue-se a época áurea: Luís António Verney, homem dotado de senso comum, adepto do «sensualismo» inglês, reduzindo a filosofia a uma metodologia geral da ciência; o grande Marquês que proibiu o nome (o simples nome!) de Aristóteles na Universidade, e os românticos portugueses, herdeiros do Iluminismo. O meu Amigo chega a ser lírico quando fala de Herculano: da sua robustez, do seu sarcasmo másculo, da coragem com que varreu os mitos do Seiscentismo, da solidez com que criticou o «gongorismo científico» do século XIX (solidez um tanto estreita — saiba o meu Amigo). E a voz altaneira de Antero, antes de se perder na névoa da decepção; e Eça, o grande Eça, que o meu Amigo pretende que não foi ainda igualado em Portugal, luminoso como um pórtico grego cheio de sabedoria, que sabia fazer da névoa das palavras finos tecidos em que se compraz a análise. E no próprio Camilo extraviado o meu Amigo vê, sobretudo, o senso do concreto e a simpatia real pela dor alheia.

É esta, pretende o meu Amigo, a tradição que lhe ensinaram: a tradição da razão, do senso do concreto, da robustez popular, da sátira justiceira, da fraternidade humana, do Humanismo, para o qual há homens concretos, e da batalha contra a alienação (o meu Amigo tem às vezes um vocabulário singular...). «É esta — e morro nesta fé (diz ele) — a genuína, a autêntica tradição nacional.» E pergunta-me ingènuamente quais são as fontes onde pode ir, nesta idade, estudar a «outra»

tradição. Não quer morrer sem ver isso — para se indignar, ou para rir.

Oh, Caro Amigo, para quê? E que sei eu disso? Estou a ver-te daqui, com o teu sólido arcaboiço de Vítor Hugo, como Rodin o fixou na pedra, em movimento. Marcha! Avança! No fundo, a tradição está no futuro, é o sentido que damos à nossa actividade, é aquilo que queremos. Avança na tua velhice robusta. A tradição é o vento que a tua passagem levantar.

(In *Diário de Notícias* de 18 de Agosto de 1955.)

Luís de Camões

1

(A propósito de um livro de Aquilino)

As duas máscaras de Camões

O livro de Aquilino Ribeiro *Camões Fabuloso e Verdadeiro* (1951) constituiu indubitàvelmente um acontecimento nos estudos camonianos. Luís de Camões estava a precisar de que se debruçasse sobre ele um bom conhecedor da natureza humana que o trouxesse do papel erudito para o espaço concreto dos sentimentos, das necessidades e das possibilidades dos homens. Aquilino foi-se à estampa heróica e tradicional, tirou-lhe a coroa de louros, despiu-lhe a armadura anacrónica com que também foram vestidos os reis afonsinos, pô-lo de pé, deu-lhe as três dimensões, leu-lhe bisbilhoteiramente as cartas particulares, que os eruditos sempre recearam entender, conjugou tradições lançadas no olvido por incompreensíveis à luz da imagem convencional. Assim esculpiu um homem.

Ficou um Camões de que já todos suspeitávamos desde Faria e Sousa, mas que não queríamos reconhecer. Nada menos que um irmão de Villon,

ou de Verlaine, ou, para nos servirmos da prata da casa, do Gomes Leal dos anos desgraçados: um pária, sem clã, sem protecções, sem respeitabilidade social, sem modo de vida certo, que desceu os últimos degraus da abjecção. As mulheres que conheceu foram não as infantas eternamente virginais, mas as rameiras; por companheiros teve os arruaceiros que se chocavam em bandos na Lisboa nocturna da época, de mistura com os embarcadiços de passagem. Pelo menos é de gente desta que o Poeta fala nas suas cartas particulares. Modo de vida? Quando não viveu do soldo de soldado raso, Camões recorreu ao uso mercenário da pena: escreveu versos e autos de encomenda, recebendo por uma glosa restos de comida de um poderoso senhor, que se enfeitava com os versos alheios junto da dama pretendida. Fez mais, segundo Aquilino: foi escriba público, dedicando-se em Goa a escrever cartas para o Reino aos soldados analfabetos. Família? Aquilino nega que fosse nobre, porque um nobre não desce a esta penúria, nem vai parar à cadeia durante noves meses, como sabemos que Camões foi por ter acutilado um moço da cavalariça real. Estudos? Aquilino nega que Camões os tenha feito em Coimbra.

Independentemente das cartas, que não podem deixar dúvidas sobre o meio em que viveu Camões durante uma parte, pelo menos, da sua vida, certos factos que positivamente se conhecem dela ajustam-se como uma luva à imagem esculpida por Aquilino. Sabemos, por documento oficial, que em 1552 acutilou um Garpar Borges, moço da cavalariça real, num momento em que este brigava com dois mascarados, no Rossio, perto de S. Domingos, em dia de procissão de Corpus Christi. Por isso foi preso no Tronco da Cidade, e para conseguir sair de lá teve de alcançar o perdão do agredido e

alegar que ia servir na Índia. Ora este Borges é um dos heróis dos bandos arruaceiros a que se referem as cartas de Camões. Quando o Poeta o acutilou já havia mortes de homem à conta desses bandos, e a polícia procurava os responsáveis: «prenderam dezoito de nós», diz o Poeta numa das suas cartas. É verdade também que Camões e sua família eram pobres como Job. O documento oficial em que Filipe II, depois da morte do filho, transfere para a mãe a tença que este recebia alude à grande pobreza em que ela vivia. Finalmente, Aquilino alega uma circunstância que já anteriormente tinha impressionado alguns camonistas, dando lugar a explicações fantasiosas. Camões não é uma única vez mencionado pelos seus confrades em letras, a não ser depois de morto, quando a celebridade da sua obra começava a alumiar a sua tumba rasa. Ora estes confrades — Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, D. Manuel de Portugal, etc. — não eram parcos em elogios recíprocos, e só há uma razão para terem «ignorado» Camões: terem-no na conta de um pária, indigno de entrar na confraria literária, toda ela povoada de gente respeitável.

Tudo isto joga certo. Mas se nos elevarmos dos dados biográficos para o cunjunto da obra e da personalidade literária do nosso autor, a esfinge, que se diria finalmente derrubada e vencida, levanta-se de novo a atalhar-nos o caminho.

A poesia de Camões revela uma cultura incompatível com uma formação literária superficial ou de autodidacta. Não é apenas a mitologia, a história, a cosmografia, semeadas na sua obra com segurança e familiaridade; não é apenas o conhecimento da Bíblia, de que glosou vários passos (a começar pelo livro de Job, que inspirou o famoso soneto «O dia em que nasci morra e pereça»); não

é apenas o platonismo que conheceu e meditou. É, mais do que isso, o conhecimento familiar dos clássicos latinos, com Virgílio à cabeça. E é sobretudo a qualidade do estilo, revelando o saber experimentado do latim, a mão longamente amestrada, a mão sábia. Camões é, mais do que um homem de letras, um letrado, e o mais sabedor letrado do nosso século XVI, superando autoridades como o Dr. António Ferreira. Ora essa mão ensinada e erudita, produto de uma longa paciência estudiosa, só se adquire na escola, desde menino. Em Coimbra, ou, como prefere Aquilino, em Lisboa, Camões cursou com aproveitamento as Humanidades. Como conciliar isto com a situação de uma família de párias no século XVI?

É evidente que a família de Luís Vaz quis educar o moço para um rumo de vida melhor do que aquele que veio a ter. É provável que fosse uma família pobre mas desejosa de manter uma posição honrosa na hierarquia social da época. Um meio de o conseguir seria, por exemplo, fazer ingressar o filho na carreira eclesiástica. Era esse o destino frequente dos filhos segundos da nobreza, e era-o também, certamente, dos filhos únicos ou primogénitos dos nobres empobrecidos. É por isso que a tradição genealógica de Camões, e inclusivamente a do tio D. Bento, frade crúzio, não deve, a meu ver, ser posta de lado. Tudo leva a crer que Camões é um desses fidalgos arruinados que enchem a Península nos séculos XVI e XVII e que, pouco mais possuindo que a telha que os cobre, conservam, todavia, quixotescamente, o orgulho nobiliárquico e o ideal de vida cavaleiresco. E isto mesmo está de acordo com o facto de o nosso Poeta não ter outro modo de vida conhecido a não ser o de soldado.

Outra pergunta é levantada pelo conhecimento revelado nas obras de Camões dos poetas modernos: Petrarca, Bembo, Garcilaso, Ariosto, Tasso, Bernardim Ribeiro, entre outros. Onde podia Camões ter conhecido e assimilado estes autores? Não na escola, nem em jornais ou revistas, que não havia, ou bibliotecas, que não estavam ao alcance de quem quer. Este tipo de cultura só podia adquirir-se na época de viva voz, em rodas de iniciados, que passavam de mão em mão livrinhos raros ou cancioneiros manuscritos. É evidente, portanto, que Camões conviveu com letrados ou amadores das letras, na sua juventude, a tempo de incorporar no seu sangue o miolo daqueles autores. Não era, evidentemente, na taberna ou no bordel do «Malcozinhado», onde ele era assíduo, que se formavam tais rodas, mas sim em círculos palacianos ou satélites.

Não há, de resto, incompatibilidade entre o mundo das cartas e o mundo dos jovens fidalguinhos literatos, precursores dos Marialvas, com a ignorância a menos. Não havia provàvelmente na época a boémia dourada. Entre a dama de palácio vigiado pela *dueña* e pelas velhas e pias infantas e o mundo das rameiras não se intercalavam as heteras, mais ou menos prendadas, dadas ao convívio de literatos, artistas e fidalgos de boas maneiras. Entre os dois mundos havia o mesmo contraste que entre o dia e a noite nas ruas da cidade sem candeeiros. E Camões certamente encontraria nos bordéis mal-afamados os mesmos homens com quem falava de Petrarca ou Boscán e disputava finezas de amor platónico. Todos vinham comer à mesma gamela.

Faltaria explicar porque é que Camões não é referenciado pelos homens de letras do seu tempo. É claro que não fez parte das capelas literárias que então pontificavam. Isto, juntamente com a

falta de protecção que parece ter tido ao longo da vida, faz-nos crer que não foi homem de boas companhias. Porquê? É provável que descesse a escada da abjecção até um ponto em que a sua companhia se tornaria indesejável. Lembremo-nos de que esteve preso nos primeiros anos da juventude, com vinte e tantos anos, por brigas de rua. E foi certamente por se achar desambientado em Portugal que teve de ir para a Índia, pondo-se, quer pela distância, quer pelo tipo de vida, bem longe de quaisquer capelas literárias presentes ou futuras. Os poetas mais ou menos oficiais que conheceram o moço turbulento e a contas com a justiça, pobre e inadaptado, não tinham grandes razões para se mostrarem familiarizados com ele. E o poeta que na Índia escrevia as redondilhas *Sobolos Rios* era-lhes certamente desconhecido. Quando voltou era um estranho para todos, um pobre «soldado prático», desses que Diogo do Couto nos mostra importunando de porta em porta os ministros do rei para alcançarem uma miserável tença que lhes servisse de reforma. Em resumo: Luís de Camões, em virtude de acidentes da sua vida, em que «os erros e a fortuna» se juntaram, e em virtude especialmente da sua ausência no Oriente, não chegou a ter tempo para ingressar nas capelas literárias.

Mas é preciso, ainda assim, descontar a esta soma negativa que em Goa privou com Garcia de Orta e mereceu que este sábio, ex-catedrático de Lisboa, lhe pedisse uma ode para acompanhar a primeira edição dos *Diálogos dos Simples e Drogas*. E que no regresso a Lisboa Pedro de Magalhães Gandavo lhe pediu igualmente uma composição para abrir a sua *História de Santa Cruz*. O que decerto é muito pouco em comparação com as adulações e gratificações a que estavam habituados os Mi-

randas, os Ferreiras, os Bernardes, os Caminhas, e *tutti quanti*.

Seja como for, parece-nos que a esfinge camoniana cabe neste esquema: um fidalgo pobre, de família decaída, que teve uma educação esmerada como os que se destinavam ao sacerdócio. Como tantos outros que não conseguiam amesendar-se nas conezias ou nas abadias, na administração da casa real, ou nas capitanias do ultramar, desceu todos os degraus da miséria e achou-se agarrado pelas rodas que trituravam o homem pobre e inadaptado, triste quixote que o moinho de vento atirou ao chão, mas que nunca por isso perdeu as peneiras e os modos altaneiros. Jamais foi capaz de compreender que o mundo da cavalaria estava morrendo. Mas no meio de seu naufrágio conservou o sentimento de que era um letrado, desses a quem competia entender e explicar o mundo. Esta era a sua grande força. Embarcado numa expedição militar, achava disponibilidade mental para escrever uma canção prodigiosa como a que começa «Junto de um seco, duro, estéril monte». «Numa mão sempre a pena e noutra a espada», tal foi, segundo as suas próprias palavras, o seu ideal de vida. Camões foi, em resumo, um cavaleiro-humanista, duas coisas perfeitamente inconciliáveis. Sob pena de não percebermos nem a sua vida nem a sua obra, temos de unir essas duas máscaras, que se negam uma à outra.

(In *O Comércio do Porto* de 14 de Outubro de 1958.)

2

Breves explicações sobre as minhas teses camonianas

Em geral, é através do nosso contexto de ideias que filtramos os estímulos exteriores, enriquecendo-o com o que ele assimila, rejeitando ou nem sequer apreendendo o que nele não cabe. Por isso sucede que numa teoria nova assimilamos por vezes pormenores secundários, dando-lhes até interpretações incongruentes com ela, ao mesmo tempo que a própria teoria integradora fica inteiramente fora do nosso ângulo de visão. Assim explico que até hoje não tenham sequer sido discutidas pelos camonistas consagrados certas teses camonianas que venho expondo já desde 1946. Vou aqui tentar esquematizá-las, pedindo ao leitor porventura interessado que procure nos meus livros *Para a História da Cultura em Portugal* (vol. I, 1946) e *História da Cultura em Portugal* (vol. III) a comprovação, argumentação e exemplificação que neste breve artigo, como é óbvio, não posso desenvolver.

Em relação à mitologia n'*Os Lusíadas*, penso que é preciso pôr inteiramente de parte as concepções tradicionais segundo as quais ela teria no poema uma função ornamental, ou então restritamente alegórica. Segundo creio, o plano mitológico é n'*Os Lusíadas* o que há de essencial, nele residindo a vida e o significado profundo do poema. Em contraposição, a narrativa histórica é uma sombra de caverna platónica. Se considerarmos a estrutura formal, torna-se claro que é na intriga dos deuses que reside a unidade de acção do poema. Parece-me evidente, por outro lado, que os deuses são as criaturas verdadeiramente vivas d'*Os Lusíadas*, as únicas que têm carne e paixões. Em contraste com estas, as personagens históricas são inteiramente convencionais, a começar pelo Gama, que não tem nem resquício de vida própria. Quer do ponto de vista formal, quer do ponto de vista material, é nos deuses que reside a vida e nas figuras históricas que se encontra a convenção. Se n'*Os Lusíadas* suprimíssemos a fábula mitológica, só restariam fragmentos de crónica rimada; mas se amputássemos a narratica histórica, ficaria uma fábula com princípio, meio e fim, com vida e interesse próprios. A narrativa histórica d'*Os Lusíadas* é uma lua alumiada pelo sol da mitologia.

Ora, qual é o significado desta mitologia? A nossa ideia actual de que a mitologia é um ornamento, herdada do século XVIII, não era a ideia prevalecente no século XVI. Leão Hebreu (autor que Camões assimilou profundamente, segundo creio e espero demonstrar um dia) expõe nos *Diálogos do Amor* a doutrina de que a mitologia encerra ensinamentos profundos sobre a vida e a Natureza, que é preciso desentranhar em vários planos — o literal, o moral e o alegórico. Com efeito, a mitologia camoniana requer uma interpretação múltipla.

Em primeiro lugar, há que considerar a fábula mitológica d'*Os Lusíadas* como alegoria do ideal renascentista do triunfo do homem sobre a Natureza e a ignorância humana. Os Portugueses (aliás, às costas de Vénus, Marte e seus adeptos e clientes) vencem a oposição de certos deuses e acabam por conubiar-se com as ninfas na ilha dos Amores, tornando-se eles próprios, por isso, imortais. Assim, como receava Baco, vieram os homens a ser divinos, e os deuses humanos. O Prof. Hernâni Cidade chamou a atenção para um passo de Rabelais que quase poderia ser tomado como um resumo da fábula mitológica d'*Os Lusíadas*, considerada sob este aspecto.

Em segundo lugar, parece-me que a mitologia camoniana exprime certa concepção da Natureza que é por igual alheia ao mecanicismo ainda hoje dominante e ao tomismo medieval. Para Camões (como para Leão Hebreu, que exprime este sentimento com particular insistência), como ainda para outros renascentistas, a Natureza não é uma matéria inerte movimentada por forças externas, regulada por leis estabelecidas por um supremo arquitecto mais ou menos católico, antes é um ser com dinamismo interno, animado por forças em expansão, e particularmente por uma presente tensão amorosa que faz atraírem-se e repelirem-se as suas diversas partes. Como diria o Eça das *Prosas Bárbaras*, o universo está cheio de almas. Trata-se de uma concepção muito mais leibniziana que cartesiana. Assim, quando imagina as ninfas e os tritões a mover as águas, Camões não pretende personificar alegòricamente e ornamentalmente o movimento das águas: exprime o sentimento de que esse movimento tem algo de palpitação humana, de que a Natureza é uma criatura animada. Bem entendido, Camões não acreditava na verdade for-

mal e textual da mitologia greco-latina; mas às vezes, como qualquer sabe, a ficção é a única forma que temos para exprimir o que consideramos verdadeiro. Certos passos mitológicos da *Lírica* ajudam-nos a compreender este significado da mitologia n'*Os Lusíadas*.

Em terceiro lugar, a fábula mitológica do poema precisa de ser considerada em si mesma, independentemente de qualquer correspondência com a natureza ou com a história. Repare-se: é um mundo resplandecente e palpitante em que os homens e as mulheres têm uma perfeição, uma beleza, uma força e uma liberdade que só Miguel Ângelo seria capaz de exprimir plàsticamente. A Vénus que caminha pelo Olimpo fazendo florir o ar em beijos e que representa uma finta de amante ressentida perante o próprio pai acendido em desejo é uma poderosa criação com uma força de sugestão erótica muito superior à do episódio correspondente d'*A Eneida*. E por mais alegorismo que vejamos na ilha dos Amores, não podemos fechar os olhos à evidência de que se trata de uma radiosa glorificação do corpo humano e da espontaneidade dos impulsos que os padrões sociais ibéricos da época de Camões (e da nossa) consideram «baixos» e animalescos. Assim como as figuras humanas da Capela Sistina pouco ou nada têm que ver com os temas bíblicos que lhes deram ocasião, assim este mundo mitológico é soberanamente indiferente aos episódios históricos a que se supõe servirem de ornato. Explicam-se autònomamente, pelo seu dinamismo interno. O seu significado tem de ser inferido a partir dele mesmo, e não a partir de algo exterior a ele. Sob este terceiro aspecto, qual é o significado da mitologia camoniana? Evidentemente que o da glorificação da espontaneidade da Natureza. O mundo dos deuses é o mundo sem as frus-

trações provenientes dos limites históricos postos à liberdade humana; o que resultaria da realização plena das virtualidades humanas; o mundo em que não há oposição entre corpo e alma, entre amor «baixo» e amor puro, entre Vénus e Laura, entre Ser e Dever. Um mundo sem contradições, o reino do homem divinizado. Trata-se de uma realização no plano estético das esperanças adiadas ou malogradas de um homem do Renascimento emparedado pela Contra-Reforma.

Perante esta riqueza e esplendor do mundo mitológico d'*Os Lusíadas*, qual é o valor do seu mundo histórico? Em que ficamos? Queria Camões cantar a viagem do Gama e a história da gente lusa, ou as esplêndidas criaturas do Olimpo? Só se pode responder a esta pergunta tendo em conta que as intenções de um verdadeiro artista são múltiplas e se desdobram em planos que ultrapassam os limites daquilo a que poderíamos chamar a sua consciência consciencializada. A criação artística é em si mesma um processo de consciencialização. Para resumir, a narrativa histórica d'*Os Lusíadas* exprime o que em Camões há de mais convencional e superficial; é a casca, e não o miolo do poema. De resto, António Ferreira disse, falando do género épico, que o poeta é superior ao herói, porque este e a sua história servem principalmente para dar matéria ao poema. Há razões para crer que assim o sentia Camões, e é indubitável que em vários passos d'*Os Lusíadas* ele manifesta um entusiasmo muito relativo pelos seus heróis históricos, aos quais dava a honra de os cantar no seu poema sem por isso se coibir de lhes dirigir constantes remoques.

Isto significa, a meu ver, que Camões, cavaleiro de mentalidade feudal ao mesmo tempo que letrado humanista, transferia para o reino da imaginação

um ideal de vida irrealizável no mundo em crise em que viveu.

Passo agora a outra tese, a que chamo a contradição fundamental da *Lírica*. Esta revela, segundo creio, um doloroso desajustamento entre a experiência vivida e os esquemas platónico-cristãos em que o Poeta foi educado. Aquela experiência não cabe nestes esquemas, mas Camões não dispõe de outros para a integrar. As redondilhas de Babel e Sião constituem a expressão do momento mais dramático desta contradição, no qual o Poeta tenta superá-la por uma opção (uma *elección*, como diria Inácio de Loiola) religiosa.

Há nessas redondilhas, sem dúvida, muito platonismo, como bem evidenciou António Sérgio no mais inovador trabalho até hoje publicado sobre a *Lírica* de Camões. Mas há algo mais do que isso. O tom e o desenvolvimento destas redondilhas inspiram-se, a meu ver, nas *Confissões* de Santo Agostinho. O poeta relembra na triste Babilónia do tempo presente a ausente Sião, a época em que foi feliz. Mas, à medida que vai cavando na sua memória, em busca desse momento feliz com o qual quer identificar-se, vai descobrindo que a felicidade foi sempre um passado em relação a qualquer presente de que se lembre, ou então uma expectativa («esperança») irrealizada. Como se lembra, pois, dessa Sião que nunca conheceu? Esta busca do tempo feliz dentro da memória é caracteristicamente augustiniana. E tanto em St.º Agostinho como em Camões é a «reminiscência» platónica quem dá a chave do problema: afinal, Sião existe, sim, mas noutro mundo, inteligível ou celestial, que o homem conheceu antes de nascer na carne (St.º Agostinho admite, alternativamente, que antes do pecado original). Descoberto o enigma, Sião muda de significado, e o homem, deixando de a procurar

na memória carnal, aspira a ela no futuro celeste. Mas como alcançá-la, se a carne está presa aos deleites da Terra? Também aqui St.º Agostinho dá a mão a Camões: pela Graça, que muda a vontade e a Natureza. O resto do poema, muito mais augustiniano que platónico, é uma imploração da Graça e uma exteriorização de penitência pelos pecados passados.

Este apelo à Graça é, a meu ver, essencial para compreender as redondilhas. O Poeta não ascende à identificação com o mundo inteligível pelas vias serenas do entendimento, como sucederia se fosse um platonizante coerente (nisto, diga-se de passagem, difere de Leão Hebreu). Antes por uma decisão, por um golpe macedónico, por um salto, que faz pensar na conversão de alguns dos primeiros jesuítas.

Com efeito, para Camões era insolúvel a contradição entre a experiência vivida e o esquema platónico. Várias vezes ele parece concluir pela irracionalidade do mundo:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte.
Porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte
têm do confuso mundo o regimento.

O homem que quer elevar-se à cidade celestial é o mesmo que em alguns sonetos pungentes mostra sentir que a morte é definitiva e total, sem sobrevivência; e o que rabiosamente condena os «vícios da carne má» é o mesmo que glorifica essa carne revestindo-a de prestigioso esplendor nos corpos dos deuses. No mundo ibérico da segunda metade do século XVI não havia, segundo creio, possibilidade de superar esta contradição. A sua pretensa superação pelo acto de fé não passava da negação de um dos

termos dela, traduzindo-se na prática por uma automutilação.

Um Camões contraditório? E porque não? Os autênticos artistas e pensadores são os que têm a coragem ou a lucidez de viver e pensar até ao fim as contradições que dinamizam a vida. Normalmente os tratadistas e ensaístas partem do pressuposto da coerência do autor estudado, procurando demonstrá-la através de uma conveniente interpretação dos fragmentos da sua obra, que se esforçam por encaixar numa arquitectura ordenada. Tenho partido, pela minha parte, do pressuposto contrário, o *pressuposto da contradição*, procurando determinar as relações dinâmicas entre os fragmentos contraditórios, evidenciar as tensões que acompanham tais contradições e acompanhar o movimento por elas determinado, que conduzem ou não a superações e a novas tensões. No caso de Camões, creio que este método é de uma fecundidade evidente.

(In *Colóquio*, Fevereiro de 1961.)

3

«Os Lusíadas», o «Quixote» e o problema da ideologia oca

I

Coube à língua portuguesa dar forma ao poema renascentista da expansão ibérica, à comemoração triunfal desse acontecimento que fez transbordar de ufania as classes dirigentes de Portugal e de Castela e, de maneira geral, as *élites* cultas da Europa Ocidental. É possível que houvesse nisso uma parte de fortuito; mas, por outra parte, algumas razões o explicam.

Em primeiro lugar, os Portugueses foram os primeiros a lançar-se na expansão, que a sua situação geográfica de alguma maneira lhes tornava consubstancial. Colombo não passa talvez de um acidente na história da Espanha; em todo o caso, a sua viagem não tem raízes na história espanhola, mas sim na portuguesa, na experiência e na tradição náutica que o grande almirante levou dos cais de Lisboa para a corte dos Reis Católicos.

Depois, do ponto de vista da literatura e dos literatos, havia uma grande diferença entre os dois mundos descobertos respectivamente pelos Portugueses e pelos Espanhóis. O continente americano e a sua população estavam inteiramente fora do conhecimento e da mitologia tradicionais. Não era possível assimilá-los a nenhuma história, a nenhuma lenda. Pelo contrário, o Oriente era, desde a Antiguidade, matéria literária. Dava ocasião a que se falasse de Alexandre Magno, do rei Salomão e da rainha de Sabá, do Preste João, do Apóstolo S. Tomé, de uma flora evocadora de espécies raras e de aromas, de uma fauna fabulosa, e até do paraíso terrestre. Ora a literatura faz-se vulgarmente a partir da literatura. A imaginação dos poetas não sabia que fazer dessa América que saía abruptamente de um mar desconhecido, chocando todas as ideias estabelecidas sobre o feitio do mundo; mas estava já bem preparada para bordar novas lendas à volta de um Oriente já sumptuosamente lendário.

E, acima de tudo, a América e os Ameríndios não tinham sítio na ideologia dos conquistadores acabados de chegar. Não estavam previstos nem na Teologia nem no Direito. Por isso, durante muito tempo se discutiu se a conquista da América era ou não legítima, sem se achar um argumento plausível que permitisse aos conquistadores espanhóis completarem o arsenal dos canhões com o das razões. Os Portugueses estavam em situação diferente: tinham começado por deitar a mão a Ceuta. Discutiu-se na época se tal empresa era ou não legítima, mas o argumento não estava longe: era uma guerra contra os Mouros, Ceuta tinha antigamente pertencido a cristãos; portanto, era uma guerra de cruzada e de restituição. Por

isso a bula de cruzada se pode tornar extensiva à guerra de Marrocos. E quando os Portugueses deram a volta ao Cabo, lá encontraram de novo esses mesmos Mouros, que estavam implantados até à longínqua Malaca, espécie de cabo do mundo na geografia antiga: a conquista da pimenta coincidia, pois, muito exactamente, com a luta contra o inimigo de Cristo. E a guerra era tanto mais justificada quanto o papa, na ocasião, pregava a cruzada contra os Turcos, que assolavam a Europa.

Havia pois uma matéria toda preparada para os historiadores e para os poetas. Não há literatura sem tradição literária, nem tão-pouco sem ideologia, sem valores. Ao lado das guerras dos Portugueses contra o inimigo hereditário da Cristandade, as dos conquistadores espanhóis — que o padre Las Casas acusava de praticarem numa escala monstruosa o crime que hoje se chama *genocídio* — eram inteiramente destituídas de nobreza e de legitimidade, apesar dos esforços dos teólogos e dos juristas.

Esta existência em Portugal de uma matéria épica que faltava em Espanha é, sem dúvida, uma das razões que explicam o aparecimento em língua portuguesa do poema que ficou como a principal expressão literária da expansão ibérica na época do Renascimento.

A expansão ibérica, digo; porque é toda a Espanha, no sentido lato e antigo da palavra, que se oferece à luz no poema de Camões. A Espanha com o seu rosto histórico, com os seus atributos tradicionais, com os seus preconceitos nacionais, a «nobre Espanha» de que Portugal é o cabo ou «cabeça», como diz Camões na sua descrição da Europa. Este significado ibérico d'*Os Lusíadas*

poderia talvez considerar-se o avesso do significado também ibérico do *Quixote*. Os dois livros esclarecem-se reciprocamente em relação aos mesmos valores.

II

Se considerarmos a intenção de Camões n'*Os Lusíadas* e a de Cervantes no *Quixote*, pode dizer-se que são não apenas diferentes, mas opostas diametralmente.

Há obras literárias cujo conteúdo é subjectivo, que exprimem sentimentos, crenças, valores, e não reflexões, interpretações sugeridas pela realidade independente da consciência. O autor não sente a necessidade de confrontar as suas convicções *a priori* com o mundo da experiência. E inclusivamente, se esta o desmente, o crente é levado a desafiar a realidade. Cervantes observou com maravilhosa penetração esta oposição entre a crença e a experiência: para D. Quixote é sempre a realidade que não tem razão.

Há, em contrário, obras literárias cujo conteúdo resulta de uma reflexão sobre o mundo objectivo. O autor pretende, nesse caso, representar a sua ideia a respeito deste, a chave com que tenta compreendê-lo.

Os Lusíadas são um exemplo excelente do primeiro dos tipos indicados de obra literária. O conteúdo do poema são certas crenças e certos valores a que o Poeta quis dar uma exteriorização sugestiva e prestigiosa. E se, por outra parte, procurássemos um exemplo do segundo tipo, dificilmente encontraríamos melhor que o *Quixote*, obra que supõe uma reflexão aprofundada sobre a realidade social em que o Autor estava metido. *Os Lusíadas*

e o *Quixote* encontram-se em pólos opostos. E ocorre naturalmente que os valores e as crenças de que Camões se faz arauto são aqueles mesmos de que Cervantes tentou a crítica.

Eis porque, parece-me, o paralelo entre estes dois grandes livros, separados por trinta e três anos de distância, pode ajudar-nos a compreender a significação profunda de um e outro. Sob certos aspectos, poderia dizer-se que um é a matéria do outro.

É certo que trinta e três anos é um longo período. Mas do ponto de vista da conjuntura histórica não é assim tão grande a diferença entre o Portugal de 1572 e a Espanha de 1605.

Segundo os estudos de Magalhães Godinho, é cerca de meados do século XVI que deve situar-se a viragem que leva o Império Português da expansão à decadência; ou, melhor, a uma transformação que em meados do século XVII se consumará sob a forma de um novo império de estrutura diferente[1]. Da análise de Godinho retenhamos que, em consequência da crise de 1544-1552, «a média burguesia decaiu, os negócios ficam nas mãos de poderosos capitalistas em face dos quais existe apenas uma massa popular cuja miséria cresce. Um profundo fosso social, e, nos dois pólos, o luxo e a mendicidade». A derrocada desta média burguesia explicaria a perda da independência em 1580, posto que o povo miúdo se achou desprotegido perante o poderio espanhol e a nobreza portuguesa ao serviço de Filipe II.

Acrescento que os poderosos capitalistas de que fala Godinho são, em parte, membros da grande

[1] V. especialmente *Crises et changements géographiques et structuraux au XVIème siècle.* (Separata da *Revista de Economia.*)

nobreza, sempre favorecida pelo rei; que, por outro lado, dado que as frotas mercantes e as feitorias do Oriente exigiam enorme protecção militar, a classe guerreira, a nobreza, mantinha uma posição de primeira importância no sistema, de que beneficiava por diversas vias; que o número de eclesiásticos aumentava incessantemente; assim como o poderio da Igreja, como particularmente o testemunha o prodigioso ascenso dos Jesuítas; que, finalmente, a Inquisição permitia ao rei e à Igreja pôr a saque a propriedade de uma considerável parte da burguesia e afastá-la de posições dirigentes.

Em suma, trata-se de uma sociedade em que o poder e a riqueza se acham concentrados nas mãos de uma pequena oligarquia de magnates muito consideráveis, oriundos da grande nobreza, flanqueados de alguns poderosos capitalistas protegidos pelo rei; em que os dirigentes eram recrutados principalmente no seio da nobreza; em que as camadas intermediárias estavam arruinadas ou perseguidas; em que o povo miúdo não tinha intelectuais nem dirigentes; em que os grupos produtivos se reduziam em favor de grupos parasitários, ou fossem leigos — o séquito e a criadagem do rei e dos principais senhores — ou fossem eclesiásticos.

Numa tal sociedade os únicos valores dominantes possíveis eram, evidentemente, aqueles que se convencionou chamar «feudais», isto é, os valores da nobreza tradicional. Como já foi dito, a ideologia dominante de uma sociedade é a ideologia da sua classe dominante. As ideologias minoritárias têm maior ou menor peso conforme a situação dos grupos minoritários.

Se considerarmos a literatura, parece claro que os valores burgueses e humanistas em Portugal,

que tiveram um papel considerável na primeira metade do século XVI, quase se apagam seguidamente. *Os Lusíadas*, se bem que tragam ainda a marca da formação humanística do seu autor, apresentam-se, no entanto, como uma exaltação dos valores guerreiros da nobreza. O seu tema são as armas e os barões assinalados, que através de perigos e guerras, atravessando os mares, vão dilatando a Fé e o Império. Os heróis são cavaleiros, e o Gama define o seu tema, ao abrir perante o rei de Melinde a sua narrativa, nos termos seguintes:

Primeiro falarei da larga terra
depois direi da sanguinosa guerra

E diga-se entre parêntesis que este adjectivo «sanguinoso» não encerra qualquer censura. Pelo contrário, o sangue derramado nas batalhas serve para realçar a beleza do quadro. É uma cor viva de festa e glória.

É surpreendente o lugar apagado, quase nulo, que têm as técnicas da navegação, o trabalho náutico e os próprios marinheiros, neste poema consagrado a uma viagem marítima. Isto ressalta se compararmos *Os Lusíadas* com *A Odisseia:* neste último poema a técnica e o trabalho ocupam um lugar muito importante. Não nego que se acham em Camões amostras de paisagens marítimas, uma alusão ao astrolábio; mas trata-se de quadros de pendurar na parede, aliás pouco numerosos, pintados por um humanista curioso, que, no fundo, desdenha a técnica e o trabalho manual.

Menos ainda encontramos n'*Os Lusíadas* a celebração do Comércio, muito embora a viagem do Gama seja um dos grandes acontecimentos do comércio mundial, não só segundo a nossa perspectiva, mas também segundo a dos homens do século XVI, como o atestam os escritos de João de Barros, Damião de Góis, Castanheda, os escritos oficiais da coroa portuguesa e outros. Camões fala com gosto de batalhas e de Fé; quase nunca de mercadorias e de trocas. Parece pensar, como o seu amigo e camarada Diogo do Couto (que, diga-se de passagem, era exactamente contemporâneo de Cervantes), que o Império Português se dilatara pela força das armas e que estava declinando depois que as armas tinham cedido o passo à mercancia.

Não é tudo. Este desdém relativamente às trocas materiais alarga-se às trocas espirituais e culturais. Tudo se passa como se Camões não tivesse mesmo vislumbrado que havia no Oriente civilizações e mentalidades totalmente diferentes das da Europa cristã. Não há exotismo n'*Os Lusíadas*. Da mesma forma que D. Quixote projectava na realidade que o envolvia as suas leituras romanescas, Camões, entre a costa oriental da África e a costa chinesa, até Macau, região que frequentou durante quinze anos, parece não ter visto senão o que tinha aprendido na escola, na corte e nos seus clássicos. As suas descrições do Oriente têm fontes exclusivamente literárias, se exceptuarmos as descrições de alguns produtos de flora e fauna. Talvez não fosse arriscado adiantar que *Os Lusíadas* poderiam ter sido escritos sem o autor se dar ao trabalho de sair de Lisboa.

Este aspecto é importante porque nos mostra a que ponto a ideologia da nobreza se estava afastando da realidade e perdera a capacidade de adaptação. Ela já só via em toda a parte batalhas e guerreiros. E, todavia, ela dominava; perante ela ou à sua volta havia ruínas.

III

Trinta e três anos depois eis a Espanha de Cervantes, a Espanha aparentemente no seu apogeu. Na realidade, como o mostrou M. Pierre Vilar, num ensaio de grande interesse sobre o *Quixote*, ela tinha entrado na curva do declínio [1].

Deixando de lado as causas profundas da decadência económica, as suas manifestações sociais são: o recuo da burguesia, a deserção da indústria, a «enorme transferência da população activa para o sector improdutivo», isto é, a proliferação dessa multidão inumerável de frades, de criados, de mendigos e de bandoleiros; a extrema miséria do camponês, o luxo desmedido dos magnates (senhores da terra e da exploração colonial), mesmo que para isso tivessem de endividar-se. Por outras palavras, uma enorme massa de parasitas e de ociosos, vivendo quer do trabalho do camponês, quer das migalhas caídas da corte real ou das cortes senhoriais. De um lado a grandeza, do outro a baixeza. Entre ambas, ausência de grupos intermédios; ou, por outra, uma burguesia afundada, um artesanato decaído. É certamente neste envilecimento que pensa Pierre Vilar quando escreve:

> Em Castela, cerca de 1600, o feudalismo entra em declínio, sem que nada esteja pronto para o substituir.

Assim, a conjuntura (em que Portugal entrou porventura algumas décadas mais cedo, por razões particulares) é a mesma para os dois Estados da Península: uma conjuntura de retrocesso, em que a riqueza, escoando-se das mãos das chamadas

[1] Revista *Europe*, Janeiro-Fevereiro de 1956.

classes médias, é sugada por uma oligarquia. É, de resto, uma conjuntura europeia, assinalável a partir de 1580.

Sem burguesia, ausência de ideologia burguesa. Só ficava a ideologia tradicional da nobreza. Os valores dominantes são na Espanha de Cervantes, como em Portugal na época de Camões, os da nobreza tradicional.

Cervantes deu-se conta disso, mas a sua análise não se ficou por aí.

Falou-se muito, talvez de mais, das «duas Espanhas». Não deixa de ser um tema de dissertação literária. Mas se duas Espanhas há, não estão decerto representadas por D. Quixote e por Sancho. Porque o que me parece estar no fundo do pensamento de Cervantes não é que existe uma personagem chamada Sancho e outra chamada Quixote, correspondendo cada uma a um pensar ou a uma alma antagónica com a outra. É, antes, a relação que une estas duas personagens inseparáveis. Nesta relação reside o conceito elaborado e expresso por Cervantes sobre a realidade social espanhola da sua época.

D. Quixote não pode passar sem Sancho. Primeiro, porque sem Sancho não teria escudeiro nem vassalo, e não poderia ser um cavaleiro. Depois, porque sem ele D. Quixote não teria público, espectador, admirador, discípulo. Ora D. Quixote apresenta-se como herói exemplar: é um pregador pelo exemplo e pela palavra, um professor de cavalaria. Precisa absolutamente de alguém a quem dê lições.

Mas Sancho, pelo seu lado, também não pode passar sem o seu parceiro. D. Quixote é o seu amo e o seu mestre. Dele recebe longas e sábias lições de moral cavaleiresca. Sancho ouve-o atentamente e admira o seu bem falar, as suas razões tão bonitas. Não se pode dizer que acredita no que

ouve, naturalmente; por vezes atreve-se a opor aos discursos de D. Quixote a velha sabedoria tradicional registada nos provérbios populares. No entanto fica sempre desnorteado ante as razões de D. Quixote. Que pode ele opor-lhe, ele, que nada sabe? De nada adiantam os malogros de D. Quixote perante a realidade; nem por isso deixa de ter as suas razões, a sua moral, ao passo que Sancho, em tal matéria, é pobre como Job. Por isso, perante as falas do amo, Sancho fica num embaraço finamente observado por Cervantes. Poderia talvez dizer-se que Sancho acredita no que lhe diz D. Quixote, na medida em que isso é discurso e teoria; mas não quer que tais discursos, que tais teorias, se exponham à prova da prática. É forçado a crer nas razões de D. Quixote porque não tem outras para lhes opor; mas sabe que elas nada têm que ver com a realidade. É como se dissesse: «Vós dizeis que vedes um gigante. De acordo. Sois muito sábio, lestes todos os livros de cavalaria. Eu não li nada, sou ignorante. Tenho de acreditar no que me dizeis. Mas por favor... não experimenteis.»

De tal forma, poderia dizer-se, a um tempo, que Sancho acredita e não acredita no que lhe diz D. Quixote. Acredita no plano da teoria e dos valores, com a condição de que tais valores e teoria fiquem guardados na sua esfera. O mundo dos discursos de D. Quixote é um, e verdadeiro como tal; o mundo da realidade é outro. Sancho acredita ao mesmo tempo nos dois mundos: no mundo da teoria ensinado pelo seu mestre, porque ele, Sancho, não tem teoria sua; no fundo (aliás para ele confuso e inexplicado) da experiência, porque este nada tem que ver com a teoria de D. Quixote.

Isto, *grosso modo*. Em pormenor, haveria que distinguir muitas nuanças e variações na crença de Sancho. E um exemplo curiosíssimo da sua duplicidade e perplexidade é o célebre episódio da bacia de barbeiro em que D. Quixote vê um elmo de cavaleiro. Sancho vira com os seus olhos que era uma bacia; perante a eloquência de D. Quixote, fica a acreditar que é um elmo. Acaba por pensar, numa espécie de lógica primitiva, que é uma bacia e que também é um elmo. E as duas crenças que se adicionam levam-no a criar um neologismo: *bacielmo*.

Ora os homens têm necessidade de teoria quase como têm necessidade de pão. E para que uma teoria desapareça não basta que seja falsa: é preciso que tenha como alternativa outra teoria. Não há substituição da teoria pela experiência — o que, aliás, é um sem-sentido —, mas da teoria por outra teoria. Eis porque Sancho não podia passar sem D. Quixote, que era o seu fornecedor de teoria.

D. Quixote, por seu lado, não podia dispensar Sancho, e isso também na medida em que a teoria e a prática nada tinham que ver uma com a outra; porque a teoria separada da experiência, a teoria tornada puro verbo, não pode subsistir sem eloquência, sem tribuna e sem público. A sua realização torna-se meramente teatral e perceptiva.

Esta psicologia sociológica de um mundo de valores encerrado em si mesmo, escapando ao alcance da experiência, e, todavia, universalmente aceite, é, só por si, de uma prodigiosa profundeza. Mas Cervantes foi mais longe.

D. Quixote promete ao seu escudeiro, em paga de serviços, uma ilha, que um dia haviam de achar, segundo os bons romances de cavalaria. Esta ilha existe na imaginação do cavaleiro como tudo o de

que ele fala. Mas na segunda parte da história Sancho acaba mesmo por alcançar a sua ilha. Por uma vez, a palavra do cavaleiro tornou-se realidade. Ora este encontro da realidade e da crença deve-se a um acaso. Ou, melhor, à vontade de um riquíssimo e poderoso duque que D. Quixote encontrou no seu caminho errante. É ele, o verdadeiro professor da riqueza e do poder, que pode prolongar a crença de D. Quixote e mergulhar Sancho na perfeita ilusão.

Ora acontece que este encontro tem por epílogo o supremo ultraje e a suprema desilusão sofrida pelo cavaleiro: D. Quixote, depois de, sem o saber, ter sido bobo daquele senhor, foi por ele expulso como um vadio.

Até então D. Quixote apenas se tinha chocado com uma realidade inerte ou incompreensiva — objectos, como o moinho, ou gente estúpida, ignorante e sem nobreza, como o pessoal da venda. Agora encontra-se perante um grande senhor, um representante altamente jerarquizado dessa mesma cavalaria que ele se propunha restaurar, e dentro de uma corte de cerimonial cavaleiresco refinado. Um homem e uma corte que enchiam as medidas de D. Quixote. O cavaleiro perfeito sente-se honrado por servir este jerarca da cavalaria, grato pelas honras com que é recebido. Finalmente, o seu ideal tomava corpo. Na realidade, estava sendo pago para divertir o senhor. O duque e a sua mulher receberam-no e honraram este cavaleiro arruinado e este camponês explorado apenas porque isso os divertia. E não é só a pessoa física de D. Quixote que fica reduzida à condição miserável de coisa do senhor: é a sua alma, a sua crença, o próprio espírito da cavalaria.

Assim, o duque é um usufruidor e um desfrutador da cavalaria, dos valores e das crenças cavaleirescos. D. Quixote serve este ideal; o duque serve-se dele. D. Quixote acredita no duque; o duque ri-se de D. Quixote, fingindo tomá-lo a sério. O serviço cavaleiresco é para D. Quixote a razão da sua vida; para o duque, a cavalaria é uma coisa ao seu serviço.

Creio que o desfecho do encontro de D. Quixote e Sancho com o duque é o momento supremo do romance, a última aventura possível. Com ela fica concluso o grande quadro social de Cervantes.

O *Quixote* tem sido objecto de várias interpretações alegóricas; em princípio, desconfio da alegoria como método de explicação literária. Mas, por outro lado, é preciso convir em que Cervantes tinha um pensamento. Marcel Bataillon mostrou com que precauções ele era obrigado a disfarçar certas ideias de origem erasmista. Ora, atrevo-me, apesar dos riscos, a aventar que há no *Quixote* um problema central, relacionável com o que hoje chamaríamos *psicologia social*. Eis o que julgo que Cervantes, entre outras coisas, nos diz:

Há em Espanha no começo do século XVII uma ideologia dominante e universalmente aceita, a qual, no entanto, passava absolutamente à margem da realidade. Esta ideologia era uma tradição própria da nobreza, criada por uma grande massa de cavaleiros pobres ou medianos, como D. Quixote; mas o povo miúdo, o povo dos Sanchos, demasiado miserável e ignorante para ter uma ideologia sua (a não ser a sabedoria elementar dos provérbios), estava de alguma forma acorrentado aos cavaleiros, sujeito ao seu ascendente espiritual. Por outro lado, os verdadeiros privilegiados, os grandes magnates, tinham-se emancipado dessas crenças arcaicas; mas continuavam a aproveitar-se delas e por isso a sustentá-las e a fomentá-las. Finalmente, trata-se, de algum modo, de uma ideologia fechada

sobre si, tornada palavra pura, que só se realizava como discurso, e a quem ninguém se lembraria de atribuir um conteúdo prático.

Em suma, uma ideologia congelada e oca, uma ideologia morta, que já não era para o conjunto da sociedade uma fé estimulante, mas, para uns, um desafio à realidade, para outros, um hábito suportado, para terceiros, um instrumento de poder. E, todavia, uma ideologia que existia pesadamente, porque não tinha rival, e porque servia a alguns para dominar outros.

IV

Apliquemos èsta interpretação que atribuo a Cervantes da realidade hispânica no começo do século XVII ao problema da função social que, mais ou menos conscientemente, Camões quis realizar com *Os Lusíadas*.

O propósito declarado do poema é fundir em estilo épico a ideologia tradicional da nobreza ibérica, a ideologia de D. Quixote. Como o Cavaleiro da Triste Figura, Camões projecta as ilusões cavaleirescas não sobre os moinhos da planície manchega, mas na diversidade do Oriente, onde só vê cavaleiros peninsulares batendo-se como nobres leões pelo seu rei e pela sua fé. Sob estes aspectos de doutrinação da cruzada contra os Mouros, de exaltação da guerra e do serviço real, *Os Lusíadas* resumem todos os preconceitos da Espanha histórica.

Mas a conjuntura portuguesa na época de Camões oferece contradições semelhantes à da Espanha da época de Cervantes. E uma pergunta ocorre acerca da ideologia expressa por Camões-Quixote: em que medida era uma ideologia viva

concitando a crença geral da sociedade em que vivia o autor, e fecundamente relacionada com a prática; ou, pelo contrário, uma ideologia oca, fechada sobre si mesma, criada apenas como crença, e não como verdade, se assim se pode falar?

E como Camões não é uma personagem de romance, mas um autor, um homem, ocorre perguntar também: até onde acreditava ele efectivamente nas crenças e nos valores que cantava n'*Os Lusíadas*? Em que medida era ele Sancho, ou Quixote, ou o duque, ou todos ao mesmo tempo, ou outra coisa ainda?

A ideologia que o poema se propõe globalmente expressar é, sem dúvida, a de Quixote. Os seus heróis são perfeitos cavaleiros. Mas não deixa de ser curiosa uma certa falta de convicção no tom em que fala desses heróis e dessas proezas, incluindo Vasco da Gama, cujos descendentes aparecem acusados de pouca generosidade para com os poetas. E se é verdade que as grandes ideias de Fé e de Cruzada inspiram algumas belas tiradas sonoras, isso não impede que elas se fiquem no plano da oratória. Noutro estudo procurei evidenciar a estrutura oratória d'*Os Lusíadas*, que dá ao poema um carácter completamente diferente de uma narrativa pròpriamente dita. Toda a exaltação dos valores cavaleirescos se mantém assim no plano abstracto e discursante, sem nunca efectivamente encarnar em realidade narrada ou descrita. A oratória, quando não é um estimulante imediato para a acção, é o género próprio dos valores já divorciados da prática.

Como D. Quixote, Camões inventa e profere as belas parlendas cheias de boa doutrina cavaleiresca. Mas dir-se-ia que, como Sancho, não lhes dá outro valor senão o que têm como palavras,

e que o problema de as articular com o mundo real não se põe para ele.

Se quisermos tocar com o dedo alguma coisa de vivo no poema, não é do lado da ideologia cavaleiresca que devemos procurar, mas sim no da mitologia.

Voltaire notou no seu ensaio sobre a Epopeia o absurdo de uma ficção mitológica que se resume em que Vénus protege e recompensa (com delícias carnais) os navegadores que iam propagar a fé de Cristo. Para Voltaire, que, de acordo com o racionalismo das Luzes, via na mitologia uma forma agradável de expor as verdades de uma natureza regida por leis mecânicas, a fábula de Camões não passava de um contra-senso.

Era mais do que isso: estava em oposição radical com os valores cristiano-cavaleirescos do poema, e não apenas por erro de artifício, por falta de arte, mas porque essa fábula é mais que uma simples forma ornamental. Contràriamente a Voltaire, Camões não via na mitologia uma mera alegoria, mas a manifestação de uma verdade profunda. Atribui-lhe um valor não ornamental, mas estrutural. E quando ele põe uma Vénus fortemente estimulante a favorecer e a agasalhar os cavaleiros da Virgem imaculada torna manifesta uma contradição, não entre uma forma e um conteúdo, mas entre dois conteúdos, entre duas crenças.

Camões não tinha, como os poetas do século XVIII, uma concepção mecanista da Natureza. Antes, como Paracelso, Nicolau de Cusa e tantos outros renascentistas (ainda presentes na monadologia de Leibniz, cria que a Natureza é um ser vivo, povoado por uma ou por várias almas. É dentro deste contexto que Leão Hebreu, entre outros, concebe a mitologia greco-latina como uma doutrina disfarçada sob o véu da fábula. A esta luz, a fábula d'*Os*

Lusíadas exprime o sentimento profundo e optimista de uma natureza em expansão que se basta e se excede a si mesma. Uma concepção panteísta, se se quiser, ou, melhor, o sentimento de uma imanência que é também um desenvolvimento e um crescimento.

Acrescentemos a isto a ternura intensa de que estão repassados alguns dos episódios mais célebres do poema, como o de Inês de Castro. Este sentimento para com a mulher não cabe todo no esquema tradicional do amor cavaleiresco, que, exaltando a virilidade, conduz a grandes proezas cujo limite é a abstinência total, e nunca a um enternecimento todo carnal. O episódio do Adamastor, o gigante terrível que acaba desfeito em lágrimas à lembrança da «branca Tétis, única, despida», é bem significativo deste sentimento enternecido do amor, em que a brandura do corpo feminino e as sensações tácteis desempenham uma função substancial. Não era por esta cartilha que lia D. Quixote: a moral cavaleiresca, nisto ensinada pela Igreja, tende para o desafio, para a crispação, para a dificuldade, não para este abandono, esta expansão, este degelo.

É evidente que Vénus tem o seu lugar de direito próprio n'*Os Lusíadas*. Em troca, a Virgem não estaria ali muito à vontade. É natural que Vénus se multiplique em graças e em movimentos como quem faz as honras da casa; ao passo que a Virgem não passa de ser distantemente invocada, e quase que por equívoco ou alusão envergonhada.

Qual é, afinal, a ideologia expressa n'*Os Lusíadas*: a ideologia cavaleiresca ou a que está implícita na fábula mitológica?

Estivesse ou não posta claramente na consciência de Camões, a contradição existe. A prova está nos reparos que já na época da primeira edição

d'*Os Lusíadas* suscitou a fábula mitológica do poema, reparos que se acentuaram nos anos seguintes. Esta fábula — e especialmente alguns episódios — era intolerável ao espírito inquisitorial. A conjuntura, que não permitia alternativa para o espírito de cavaleiresco (completado com o de cruzada), acabou por levar à amputação daquilo que no poema de Camões apontava noutra direcção.

É provável que para Camões o grau e a qualidade da crença relativamente à cavalaria, por um lado, e ao conteúdo da mitologia, por outro, fossem desiguais. O espírito cavaleiresco é possìvelmente uma forma formada, o conteúdo da mitologia antes uma forma em formação. Camões acreditava na cavalaria um pouco como Sancho Pança: por ouvir falar, por ser uma «verdade» socialmente admitida; por não ter nada a opor-lhe no mesmo nível de elaboração; por não haver alternativa; por ser ele próprio um cavaleiro ou companheiro de cavaleiros. Mas a sua crença profunda, a sua esperança histórica, solidarizavam-no com o grande movimento da aproximação consciente e elaborada da Natureza difuso em toda a Renascença. É este conteúdo que preenche o vazio deixado pela formalização do espírito cavaleiresco, cada vez mais encortiçado ou verbalizado.

Este, porém, tinha por si a conjuntura atrás aludida. Recordemos que as ideias dominantes de uma época são as da sua classe dominante; e esta, como o duque que se serviu de D. Quixote, sustentava o espírito cavaleiresco, apesar de que, ou justamente porque, se encontrava cadaveroso. Como um peixe acabado de sair da água e de que ainda latejam as barbatanas, como se dentro dela vivesse, assim *Os Lusíadas* trazem das águas da Renascença um resto de atmosfera que vai minguar e morrer no espaço da Contra-Reforma. A fábula

mitológica, querendo transpor em arte esta agonia, é a resposta de um homem da Renascença àquela conjuntura.

Nisso, Camões difere de D. Quixote e de Sancho. Nem um nem outro são abalados por dramas. Quixote está perfeitamente identificado com o seu pensamento. Sancho ainda sente por vezes alguma perplexidade; como que um assobio longínquo parece avisá-lo de que algo está desconcertado, mas isso passa por cima do seu entendimento, e o nosso lavrador volta à sua inércia pachorrenta. No areal da Mancha o humanismo morreu de vez.

Mas Cervantes, o próprio? Esse não se confunde com as suas personagens porque as vê de fora; e o simples facto de ter querido descrever este curioso fenómeno de uma ideologia oca mostra-o sensível à realidade que se esconde sob as aparências da quietação, da ordem e da certeza. Cervantes ultrapassou a conjuntura pela lucidez intelectual. Está fora do seu tempo, para além, na medida em que o compreendeu.

A consciência de Camões é menos nítida, e, por outro lado, ele está mais próximo, pelo tempo, do epicentro da Renascença. Não se distanciou suficientemente do ideal cavaleiresco para lhe fazer a crítica, o que o coloca na situação de aparecer um pouco como um Quixote que faz literatura como o outro investia gigantes. Mas a sua sensibilidade de renascentista é entranhadamente incompatível com os valores cavaleirescos de que sente o vazio. Desta forma, também ele se desajusta à sua época. Esse desajustamento dá lugar a uma tentativa de superação estética, que se traduz na incongruência — à primeira vista puramente formal — entre a estrutura mitológica do poema e o seu enunciado cristiano-feudal.

V

Comecei por aceitar que o *Quixote* e *Os Lusíadas* são obras bipolarmente opostas quanto ao género e à intenção e que uma poderia considerar-se a matéria da outra. Presumi, como ponto de partida, que o poema de Camões é a glorificação dos ideais de D. Quixote e que o romance de Cervantes é uma reflexão sobre estes ideais; que Camões se identificava com eles e que Cervantes os observava de fora.

Mas o desenvolvimento a que se presta esta presunção leva-nos muito para além dela. Em primeiro lugar, dizer que o *Quixote* é uma crítica dos ideais de cavalaria é amputar a riqueza do romance. Através do par Quixote-Sancho e das situações em que ele se envolve, Cervantes estudou um fenómeno social básico, sem o qual não compreenderemos esta fase da história cultural da Península Ibérica: aquele fenómeno a que chamei a «ideologia oca». O verdadeiro tema de Cervantes não é o ideal cavaleiresco: é a função desse ideal dentro do mundo em que existia, o seu tipo de relação com a realidade, o grau e a qualidade da crença que nele os homens investiam.

Esta análise de Cervantes ajuda-nos a aprofundar o problema do conteúdo ideológico d'*Os Lusíadas*, muito mais complexo do que a alternativa de ele exprimir ou não o ideal cavaleiresco. Podemos perguntar qual é o grau e a qualidade da crença que Camões conferia ao conteúdo cavaleiresco do seu poema; e essa pergunta está, evidentemente, relacionada com o da função desse conteúdo e com o da relação existente entre ele e a realidade. Pudemos concluir que a crença de Camões relativamente ao ideal cavaleiresco que ele se propunha cantar e

que dava sentido social ao seu poema é, afinal, muito diferente da crença que ele confere à fábula mitológica, que aparentemente é apenas o enquadramento formal d'*Os Lusíadas*. O espírito cavaleiresco é, pois, para Camões, a «ideologia oca», a ideologia crida como crença, mas não como verdade.

Desta forma, a oposição bipolar entre o *Quixote* e *Os Lusíadas* é uma simetria ilusória, como em geral o são todas no mundo real. Sem embargo de que a análise comparada das duas obras e da sua relação com a conjuntura histórica em que nasceram e a que se referem me parece justificada por esta simples conclusão.

(In *Vértice*, Junho de 1961.)

Correia Garção

1

Correia Garção e a Arcádia Lusitana

I

O homem e o seu tempo

Pedro António Joaquim Correia Garção nasceu em Lisboa, em 1724.

Seu pai, Filipe Correia da Silva, «fidalgo da Casa Real», cavaleiro professo da Ordem de Cristo, familiar do Santo Ofício da Inquisição, exercendo o emprego de oficial-maior da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, era, afinal, um destes envergonhados filhos do povo que, ao abrigo de protecções, conseguem aninhar-se no grupo dirigente, a princípio como serventuários, depois como seus membros de direito. Era, com efeito, neto de um sapateiro e filho de um clérigo: porventura o manto eclesiástico paterno foi o cestinho de Moisés que o levou sobre as águas difíceis da condição plebeia e que o conduziu, inclusivamente, ao seguro porto que representava o privilégio de familiar do Santo Ofício, que lavava

todas as manchas de origem. Casou Filipe Correia com uma filha de um funcionário da Junta dos Três Estados, neta de uma senhora francesa que viera no séquito da primeira duquesa do Cadaval.

Os treze filhos do casal navegaram nas águas paternas, cada qual buscando o seu lugar à mesa eclesiástica e burocrática, sustentada com os «quintos» cada vez mais magros do Brasil: mais treze rebentos da nova aristocracia, roubando o espaço às velhas famílias, de nomes cada vez mais anacrónicos. Todos eles obtiveram o foro de «cavaleiro fidalgo da Casa Real», sujeitando-se para tanto a vexatórios exames de «limpeza de sangue» que lhes punham à mostra os segredos de família: a avó concubina do avô, o bisavô sapateiro, etc. Todos também ficaram portadores do nome Garção, proveniente do ramo materno e o mais ilustre da família.

Pedro António Joaquim foi, como tantos outros filhos de burgueses, fazer a Coimbra o seu Direito. Está referenciado nos livros de matrícula de 1742 a 1748, mas é provável que lá aprendesse mais a fazer versos do que leis. Concluiria o curso? O facto é que o seu nome nunca é precedido do apendículo *Dr.*, já então muito vulgar; nem, por outro lado, o vemos exercer qualquer cargo para o qual fosse indispensável o bacharelato. O verdadeiro emprego foi para este Garção o casamento.

Havia em Alcácer do Sal uma viúva moça e rica, que, entre outras propriedades, tinha a do ofício de escrivão do Consulado da Casa da Índia, herdado de seu pai. Convém aqui lembrar que nesta época os ofícios públicos se herdavam, compravam, arrendavam ou subarrendavam. Este de que falamos, propriedade de D. Maria Ana Xavier Fróis Mascarenhas de Sande Salema, deveria ser exercido pelo homem que com ela casasse. O primeiro

marido não chegou a ter tempo para tomar posse do ofício, e este veio, afinal, parar às mãos de Pedro António Correia Garção, que para tanto se habilitou com um rápido namoro.

Um escasso vestígio poético ficou deste noivado, e o nome de *Márcia* — nome poético de D. Maria Ana — é como agulha em palheiro, perdido entre as Marílias, Belisas, Lídias, Corinas, Tirceias, Licoris que povoam os seus versos de antes e de depois do casamento.

Além do ofício público, que Garção logo traspassou ou arrendou, D. Maria Ana trouxe a seu marido diversos e consideráveis bens rústicos e urbanos, e entre eles uma residência na Quinta da Fonte Santa, nos arredores de Lisboa, na encosta, então só povoada de árvores e casas de campo, que vai do actual cemitério dos Prazeres para o vale de Alcântara.

Foi aí que Garção se estabeleceu confortàvelmente. A Fonte Santa tornou-se um curioso centro social, de resto típico da nova Lisboa que parecia estar saindo das ruínas do Terramoto.

Segundo Teófilo Braga, o desconforto causado pela catástrofe de 1755, a ausência de espectáculos públicos e a transferência de muitas famílias para os arredores da cidade foram a origem do furor das reuniões caseiras e das pequenas festas com chá, torradas, recitais, bailaricos e «modinhas» brasileiras — as «funções», «partidas» ou «assembleias» que as famílias realizavam em casa umas das outras. Mas para os observadores contemporâneos, como o abade de Jazente, esses novos costumes eram vícios importados do estrangeiro como os cabeleireiros e os galicismos. Percebe-se através dos protestos deste galante abade, arvorado em defensor dos austeros costumes antigos, que a bisonha e hipócrita sociedade seiscentista, em que não sabe-

mos o que admirar mais, se o vício, se o recato, estava a ser lavada por uma vaga de costumes mais arejados. Isto acontecia ao mesmo tempo que, ante os protestos da mesma gente à antiga, se generalizava o tratamento de *Senhoria* a até o de *Excelência* anteriormente reservados para os altos cargos ou as altas linhagens, num declive cada vez mais rápido para o nivelamento da antiga aristocracia de sangue e da nova aristocracia burguesa. Os novos costumes assinalam já a presença de nova gente na direcção da sociedade, a erosão subterrânea, invisível mas profunda, dos velhos costumes feudalizantes em que os preconceitos linhagísticos condenavam as mulheres à clausura e em que a corte régia e certas grandes cortes senhoriais eram os pontos obrigatórios de encontro e convívio social.

É provável que o Terramoto tenha acelerado este processo. Decerto o aceleraram também os numerosos estrangeiros que estanciavam em Lisboa — para construir os enormes monumentos joaninos e a nova cidade pombalina, para fundar as novas indústrias das sedas e do vidro, para enquadrar e criar um exército inteiramente novo, adaptado a novas tácticas, para fundir artilharia, etc., etc. Basta atentar no grupo que se reunia em casa de Garção para medir a influência estrangeira nos costumes da nossa burguesia mais culta de então. Um do frequentadores das reuniões da Fonte Santa era José Carlos Mardel, o arquitecto húngaro que foi colaborador e depois continuador de Eugénio dos Santos. Outro era o coronel Forbes Mac Bean, escocês, intendente da artilharia, que era visinho de Garção. Havia ainda dois oficiais austríacos, os Weinholtz, irmãos ou parentes próximos. Uma senhora inglesa figura no livro do poeta como destinatária de versos natalícios.

Esta sociedade reunia-se à volta do «louro chá», fumegando num bule inglês, porcelana de imitação chinesa, acompanhado de leite branquejando na caneca e de torradas com manteiga. As senhoras estavam presentes:

Anda amor voando nas assembleias

Costumes novos não conhecidos dos cavaleiros das Áfricas e das Índias. A burguesia portuguesa está, sem dúvida, a surgir na história com a fisionomia que a caracterizará durante cerca de dois séculos.

Garção, centro deste pequeno núcleo burguês, não perdera ainda, todavia, as ligações com a velha aristocracia senhorial, que seu pai, morto no Terramoto, zelosamente servira. Vemo-lo dirigir-se em verso a altas figuras da nobreza, como o conde de S. Lourenço, João José Ansberto de Noronha, erudito fidalgo, membro da Academia Portuguesa da História, que Pombal mandou aferrolhar na Junqueira em 1760, e como, provàvelmente, Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho, da família do conde de Redondo, que foi governador de Angola entre 1664 e 1772, mas que, antes disso, acamaradara com os filhos de burgueses e até de «mecânicos» que constituíam o grosso da academia. Laços de confraternidade literária aplanavam a convivência entre o neto do clérigo e estas grandes colunas do carcomido edifício senhorial. Mas em relação a outros a posição do poeta é mais reverente. Assim o vemos exaltando as glórias da casa Lencastre, celebrando as bodas de não sabemos que casal de Meneses e Noronhas e prometendo cantar em verso as glórias (aliás futuras) do conde de S. Vicente, um dos Távoras que se salvaram da catástrofe.

Há nestes versos celebrativos um vestígio ainda daquele «poeta» que, introduzido como um pobre envergonhado pela porta de serviço, se senta à segunda mesa da função e daí, no momento convencionado, começa a recitar as décimas, oitavas, sonetos, etc., apropriados ao dia festejado. Mas tal género de composição é raro em Garção, e ainda assim impregnado de um tom de dignidade dourando a cadeia de ferro da dependência.

Garção está, de resto, defendido pela sua fortuna pessoal, que lhe permite um ócio inteiramente dedicado às Musas, ou quase. De 1760 a 1762 foi redactor da *Gazeta de Lisboa*, intimamente ligada à Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Anteriormente, de 1758 a 1760, servira no cargo de tesoureiro-geral das Sisas. Mediante esta carreira ocasional de funcionário e a sua fortuna pessoal, mantém-se numa «áurea» mediania horaciana, atrás da qual procura defender a dignidade da sua poesia e um tipo de vida cujo modelo encontrara expresso no epicurismo de Horácio: folhear os clássicos com mão diurna e nocturna, escrever demoradamente as suas composições, para mostrar aos confrades ou para guardar na gaveta, sem deixar de galantear com desenvoltura pagã as mulheres, para que o inclinava o temperamento ou a fantasia poética. A mulher e os filhos, os livros, o cãozito que lhe mereceu um epitáfio em verso, o chá quotidiano, mais pedido do que o pão, eram a base de operações para as ambições literárias e as excursões afrodisíacas do nosso poeta.

Garção não se preocupou, todavia, apenas com a sua realização pessoal. A poesia sentiu-a ele como um negócio público, uma obrigação cívica. Ele foi, com efeito, um daqueles membros da *élite* esclarecida que é em Portugal atingida no século XVIII por uma profunda crise de consciência social e que

sente a necessidade de reformas de raiz. Não quis ser mais do que poeta, mas neste seu sector impele-o o mesmo vento que trouxe à ribalta um Verney ou um Pombal; é uma personalidade típica do momento de ruptura ou mutação (para empregar o termo consagrado em biologia) que assinala o fim do Portugal inquisitorial e senhorial no meado do século XVIII.

O meio humano que naturalmente se oferecia a um reformador-poeta existia já: as academias literárias em voga no nosso país desde a primeira metade do século XVII. Reuniam-se estas tertúlias, mais ou menos organizadas, para ouvir ler as composições dos seus associados e dissertar sobre problemas literários ou outros, e também para celebrar efemérides mundanas, como aniversários de criaturas reais, falecimentos de indivíduos de grande linhagem, etc. A Academia dos Generosos, em que participara já D. Francisco Manuel de Melo, renasce no final do século XVIII sob o impulso de um fidalgo culto e estrangeirado, o 4.º conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, e está na origem das Conferências Discretas e Eruditas. Na passagem para o século XVIII estas academias acolhem novas sementes além das do preciosismo barroco que lhes vinham de herança congenital. São focos de propagação entre nós da nova ciência, ainda desconhecida no ensino público, especialmente as Conferências Discretas e Eruditas, tronco da Academia dos Anónimos (1714-1718), que toma em certo momento o nome de Academia Portuguesa (à imitação da Academia Francesa), a qual vai servir de afluente principal à Real Academia da História Portuguesa, oficializada por D. João V em 1720. Além destas, outras muitas academias proliferaram em Lisboa, Santarém, Braga, Guimarães e várias outras terras da província.

Segundo Garção, não tinham elas mais fruto do que pagarem o contágio do «mau gosto», isto é, do gosto cultista e conceptista, mas já notámos que de facto não eram impermeáveis aos novos ventos. E assim acontece que uma academia constituída em 1745, na véspera da polémica do *Verdadeiro Método de Estudar*, se torna instrumento de uma reacção contra o seiscentismo: a Academia dos Ocultos. A ela pertenceu Garção, juntamente com outros futuros árcades, ao lado de muitos poetas ainda gongorizantes. Anos mais tarde, Garção atribuir-lhe-á expressamente a intenção de trabalhar «na restauração da língua portuguesa, do estilo e da boa poesia», e afirma que talvez tivesse levado a cabo essa missão se o Terramoto não tivesse dispersado os seus membros.

Alguns deles vieram a reagrupar-se na Arcádia Lusitana, que se inaugura, no meio ainda das ruínas do Terramoto, em 11 de Março de 1756.

A iniciativa da fundação da nova Academia coube a três jovens bacharéis recém-chegados de Coimbra: António Dinis da Cruz e Silva, Manuel Nicolau Esteves Negrão e Teotónio Gomes de Carvalho. Pretendiam eles constituir uma sociedade de belas-letras que fosse paralela à Real Academia de História, votada à erudição, e que se propusesse manter pela crítica as normas do «bom-gosto».

A tentativa dos jovens poetas encontrou terreno já lavrado, e eles puderam dar a mão a poetas mais antigos e já consagrados, o primeiro dos quais foi precisamente Correia Garção, que figura como sócio n.º 4, a seguir aos três iniciadores, na lista publicada por Aragão Morato. Outros acompanharam Garção, como o padre oratoriano Francisco José Freire, Domingos dos Reis Quita, Manuel de Figueiredo, que com ele já colaborara na Academia dos Ocultos.

O nosso autor encontrou na Arcádia um meio apropriado à acção reformadora que se propunha. Três dissertações e oito orações em prosa, todas cuidadosamente elaboradas, ficaram das suas intervenções nas sessões, relativamente escassas, da Academia, e quase todas dedicadas a problemas relativos à reforma literária que os Árcades tinham em vista. Sabe-se que outras intervenções ficaram inéditas, como a que trata de *A necessidade de banir do Parnaso as falsas divindades*.

A influência profunda da Arcádia, que adiante particularizaremos, não pode medir-se pela sua curta existência, que, descontando as interrupções, não chegou a cinco anos. O seu período áureo vai de 1757 a 1761. É esta a época heróica da vida de Garção, que se bate contra os inimigos da Arcádia, entre os quais se salienta um poeta sexagenário e de certo renome, que os árcades fundadores tinham considerado imprestável para a sua agremiação — Francisco de Pina e Melo, o «Corvo do Mondego», ou, como lhe chamava Garção, o «Adão do Grande Monte») nascera e residia em Montemor-o-Velho). Bate-se, por outro lado, contra a surda decadência da Arcádia, declamando contra a «falta de aplicação dos Árcades aos estudos» (1759); saudando, em 1764, a aparente restauração da Arcádia, numa ode em que a compara a um barco dourado e alteroso — que afinal os ventos e as correntes levaram para bem longe das esperanças do autor da ode.

Em resultado, com efeito, de várias causas, entre as quais a desconfiança do Poder Central, que em certo momento entrou em luta com os padres do Oratório, com quem os Árcades tinham estreitas relações, a sociedade entrou em estado de prolongada coma; e o arranque de 1764, devido, em parte, à intervenção de Cruz e Silva, então

temporàriamente em Lisboa, não passou de uma visita da saúde.

O nosso árcade virava a esquina da vida.

Tu andas pelas ruas mui contente
Com teus grandes canhões empertigados;
Inda que baixo e fusco, vás cuidando
Que reparam em ti, que todos dizem,
Com o dedo mostrando a má figura:
— Eis o grande poeta que nos trouxe
A galante invenção dos versos soltos,
O contágio das Odes; que, atrevido,
Quis extirpar a seita dos Sonetos.

Para trás iam ficando estes tempos ardentes. Para trás ia ficando mesmo o sossego áureo da Fonte Santa. Não se sabe bem porquê, a confortável mediania do poeta dera lugar a um progressivo embaraço. Em 1766 encontramos uma previsão régia mandando executar uma dívida de Garção por ordenados que ele tinha a haver do Estado.

Os seus versos enchem-se de notas tristes: os filhos esfarrapados, o criado exigindo dinheiro atrasado, o alfaiate batendo à porta. O poeta não vê saída para esta situação, que os enredos amorosos agravam, visto que — lê-se no soneto 21 — o Amor não se paga de versos. À sua frente avista um horizonte cerrado:

Vejo, na vasta cena do Futuro,
do trágico Destino a face acesa,
e de Espectros cobrir a redondeza
o nebuloso céu, o pólo escuro.
... ...
da fome crua, esquálida pobreza
em vão fugir desejo, em vão procuro.

Este drama multiplicado e quotidiano vem enrugar a calma máscara horaciana, indulgente e irónica, que o poeta adoptara. O seu espírito alimenta-se agora de coisas amargas pouco propícias a uma atitude apolínea:

E o que mais é, que a vida prolongando
Se ceva e nutre o meu entendimento
Do espectáculo feio e miserando.

«E o que mais é...»: acima de tudo o poeta lamenta o prejuízo causado à sua imaginação, à liberdade do seu entendimento.

E bem precisava dessa imaginação e dessa liberdade para a nova empresa em que se via embarcado. Desde os primeiros tempos da Arcádia interessava-se Garção pela reforma do Teatro, como o mostra a oração sobre a Tragédia, que apresentou na 3.ª conferência (30 de Setembro de 1757). Em 1766 parece surgir uma oportunidade para uma tentativa renovadora: as empresas do Teatro do Bairro Alto e do Teatro da Rua dos Condes ligam-se, por iniciativa de um grupo de fidalgos, ao mesmo tempo que três artistas talentosas de Setúbal — Luísa Todi, sua irmã Cecília Rosa e Isabel Ifigénia — entram na nova companhia. Garção celebrou o acontecimento numa ode pomposa, e escreveu originais para serem representados: *A Assembleia ou Partida* e o *Teatro Novo*. Ambos foram levados à cena, mas sem êxito. O *Teatro Novo* foi pateado e assobiado, não chegou ao fim da 1.ª representação.

E entretanto estava Correia Garção envolvido na famosa «guerra dos poetas», que se travou entre alguns árcades mais responsáveis (como o próprio Garção, Cruz e Silva e o P.e Manuel de Macedo) e o Grupo da Ribeira das Naus, que se reunia em casa do P.e Francisco Manuel do Nascimento, mais conhecido pelo nome arcádico Filinto Elísio, e agrupava alguns poetas que no funda-

mental estavam de acordo com a Arcádia, mas que a ela, por quaisquer motivos, não tinham sido admitidos. A discussão, cujo tema ideológico nunca foi muito definido, assumiu desde o princípio o carácter de uma troca de invectivas pessoais e injuriosas. Eis como José Basílio da Gama se refere, na refrega, a Garção:

Lisboa, três de Abril. Cheio de sarro,
roto o vestido, hirsutos os cabelos,
a boca negra, os dentes amarelos,
envolto em homem gira um certo escarro.

O visado respondeu taco a taco, trazendo à baila as ligações de José Basílio com os Jesuítas, insinuação que, nesta época, não era nada inocente. Dirigindo-se a todo o grupo, pôs a descoberto as mazelas literárias, morais e mesmo físicas, mais ou menos secretas, de cada um dos seus componentes. E assim por diante. Para se ter uma ideia da qualidade desta discussão, transcrevemos ainda um soneto de Domingos Monteiro dirigido a Garção:

Quem visse um mau poeta atassalhado
de odes mouras, e em torno um bando indino
de lapuzes crianças sem ensino
brincar-lhe com os papéis, ter-lhos rasgado...

Quem o visse co lenço entabacado
enxotar um, porém outro, malino,
limpar o cu do irmão mais pequenino
com o soneto que estava começado...

Quem mais visse entre tanta porcaria
um esqueleto em forma de macaco
poetando em frase turca, obscura e fria...

Quem mais visse daquele estulto caco
sair tanta obra má, «este é — diria —
Garção, nojento escarro de tabaco».

A guerra dos poetas arrastava-se desta forma inglória, sem resultado literário algum, sem finalidade (ao contrário do que acontecera com a polémica de 1757-1760 suscitada pelo aparecimento da Arcádia), quando em 1771 a actriz italiana Ana Zamperini lhe veio dar novo combustível e novo curso. Garção não pode já assistir a esta fase, ou, melhor, a esta nova discussão. Na noite de 9 de Abril desse ano, em virtude de uma ordem assinada pelo punho do Marquês de Pombal, dera entrada na sua última residência: o Limoeiro.

Um mistério realmente policial rodeia esta sensacional prisão. Sensacional porque, embora houvesse nesta época numerosos presos políticos, os homens de letras, ciências e artes eram geralmente protegidos pelo Marquês, a quem é impossível recusar a largueza de horizontes e a inteligência dos valores culturais.

Os únicos elementos, se assim se pode dizer, que possuímos sobre este assunto são vagas tradições, umas de família (e essas necessàriamente interessadas), outras transmitidas através do meio literário a que pertenceu Garção.

Em uma destas tradições vem à baila a *Fala de D. Pedro, duque de Coimbra, aos Portugueses, querendo-lhe levantar uma estátua pelo seu bom governo, o que ele não consentiu,* acontecimento que tem um contraste flagrante na estátua que o Marquês fez levantar ao rei D. José. Algum inimigo de Garção teria levado ao Marquês esta atrevida censura à glorificação do Rei.

Acontece, porém, que num manuscrito do século XVIII se atribui à *Fala de D. Pedro* a data de 1754 e se diz ter ela sido lida na Academia dos Ocultos, que acabou com o Terramoto. O projecto da estátua de D. José data de 1770.

Será realmente de 1754 a *Fala de D. Pedro*, como pretende o manuscrito citado? E, ainda, sendo-o, não terá ela sido divulgada, ganhando nova actualidade, por ocasião do projecto da estátua? Em resumo: será, de facto, a *Fala de D. Pedro* um documento de oposição ao governo pombalino — oposição clandestina, evidentemente, que se manifestaria pela composição e divulgação de escritos?

Pode objectar-se a isso que o mesmíssimo Garção é também autor de uma ode e de uma epístola em que se ergue o Marquês aos píncaros da Lua. A ode foi a parte do poeta na homenagem que a Arcádia prestou a Sebastião José de Carvalho e Melo a propósito da sua elevação à dignidade de conde de Oeiras. Mas um elogio em estilo pomposamente oficial, por incumbência de uma instituição académica, não é incompatível com uma oposição particular e secreta. E há certos acentos em Garção que denunciam um inconformista:

... ... O lisonjeiro,
Estudando o segredo
De agradecer desprezos, não se afaste
Da sala do ministro.
... ...
Aspire à beca o julgador iníquo
Que aos olhos da Justiça
Roubou a santa venda, que equilibra
Nas vendidas balanças
Os dourados delitos. Sofra e busque
A vergonhosa cena
Da súbita catástrofe o Privado
Que o rosto não conhece
Da clara Fama, da imortal Memória,
Da Honra e da Virtude.
Mas, qual marpésia rocha, um peito forte
Não roga, não se abate.

Será isto uma máscara meramente literária de inspiração estóica? Talvez não. E a dar lastro concreto a esta suspeita está o facto de Garção contar nas suas relações vários inimigos ou perseguidos do Marquês, entre eles o conde de S. Lourenço — encerrado na Junqueira desde 1760 — e as meninas Alornas, que tinham salão de poetas sob as grades do Convento de S. Félix, de Chelas.

De resto, o poeta pode ter mudado de opinião no decorrer da sua vida. Nada mais natural do que um entusiasmo sincero pelo estadista que expulsou os Jesuítas, que reformou a Inquisição, que refez a Universidade e que poderosamente contribuiu para «iluminar» a nação portuguesa lutando com a herança obscurantista, contra a qual o próprio Garção, no seu campo próprio, também se levantou. E igualmente nada mais natural do que a sua antipatia pela exaltação excessiva da realeza absoluta numa época em que para as camadas cultas, fortemente racionalistas, ela não passava de uma convenção ou de um mito.

A hipótese de que tenha razões políticas o encarceramento de Garção não é, portanto, desprovida de verosimilhança. Mas nada mais se pode adiantar.

Outro género de hipótese sobre a desgraça do poeta foi-nos trazida pela tradição familiar. Constava recatadamente entre os descendentes de Garção que a causa da prisão teria sido uma carta em inglês, por ele escrita a uma filha de um coronel inglês, a pedido e por conta de um amigo do poeta; tendo ido parar às mãos do pai da menina, este, que tinha acesso fácil junto do Marquês, conseguiu a prisão não só do requestador da donzela, mas também a do seu intérprete e escriba.

Além desta tradição, os outros elementos deste *puzzle* são: a prisão (documentada) de um tal

Francisco Lobo de Ávila, e a prisão (também documentada) do criado grave de Garção. Foram os três presos no mesmo dia. Garção e Lobo de Ávila foram também soltos no mesmo dia (tudo isto documentado). Segundo a mesma tradição, Lobo de Ávila seria o requestador da donzela para quem Garção escreveu a carta; e o criado de Garção estava envolvido na meada porque foi o portador da mesma carta.

Camilo fez notar a candura desta versão, que põe o poeta a escrever cartas de amor sem proveito, e aventa que sob ela se esconde a realidade dos amores do próprio Garção com a inglesinha. Quem era ela? De um lado, consta que a filha do coronel Mac Bean; do outro, que a filha do coronel-engenheiro Guilherme Elsden.

O honesto e romântico Teófilo Braga, no seu vezo de encontrar amores impossíveis a inspirar os poetas, julgou descobrir a solução do *puzzle:* Lobo de Ávila teria sido o amante da filha do coronel e Garção o apaixonado da mãe, ou seja da mulher do mesmo coronel, a qual em 1773 entraria num recolhimento de Lisboa.

Há coisas mais extraordinárias. Todavia, o romantismo de Teófilo, que, castamente, considera tardios e serôdios os amores de Garção aos 40 *(sic)* anos, tem fraco cabimento no galante século XVIII, que sabia muito concretamente o que era e como era Cupido com as suas asas e a sua flecha, que se aquecia no «tálamo» dos noivos. Nunca, talvez, num grupo dirigente se praticou tanto e tão variadamente o encasalamento amoroso — e, todavia (ou talvez por isso mesmo), é este o século em que não há dramas românticos, a não ser o das freiras sequestradas. Um drama de amor como o que se atribui a Garção é pouco verosímil no século XVIII. Imagina-se, numa época destas, o sabido Marquês,

que no seu frio positivismo é bem uma encarnação do século, a ocupar-se com estas miudezas de alcova, que não lhe diziam directamente respeito?

Fosse como fosse, os meses de cárcere no Limoeiro ninguém os tirou a Garção. Sabe-se que a esposa, aflita, implorou de porta em porta a liberdade do marido, enquanto, de dentro, ele suplicava em verso a ajuda dos amigos. Quando, finalmente, chegou a ordem de soltura, em 24 de Março de 1773, estava ele agonizante na enfermaria da cadeia. De lá saiu para a cova.

Poderia servir-lhe de epitáfio tumular este pequeno auto-retrato moral, a nosso ver bastante justo:

Não me namoram fartos testamentos,
Opulentas heranças. A meus filhos
Basta só que lhes deixe para exemplo
A nobre tradição de que descendem
De um pai que detestou a vil lisonja
Sem humilhar-se ao cheiro do despacho;
Que abriu novo caminho para o Pindo;
Que leu e que estudou, e que aprendia
Ao menos a zombar da má fortuna;
Que ilustres bons amigos o buscavam
Como alívio da bárbara tortura
De conversar com Getas e Tapuias.

II

Aspectos da obra poética

Deixando para depois a análise das ideias estéticas de Garção, comecemos por atentar na substância dos seus versos.

Eles são hoje pouco lidos e pouco interesse actual de facto oferecem. Salvam-se para uma antologia um ou dois sonetos e talvez uma ou duas das composições maiores. Todavia, Garção teve um papel histórico de primeira grandeza, apontado pelos seus contemporâneos e próximos continuadores, cuja opinião pode resumir-se nesta caracterização de Francisco Dias Gomes: «insigne restaurador da poesia portuguesa nos nossos tempos». E outro contemporâneo, o cónego Manuel de Figueiredo, que lhe recolheu os manuscritos, refere-se-lhe nestes termos:

> ... se a Nação quiser contar a Horácio e Sófocles entre os seus poetas, não achará outro mais digno que Córidon. A lição e o génio produzem só de séculos a séculos estes raros fenómenos.

A posteridade não confirmou este entusiasmo, como não confirmou, por exemplo, o entusiasmo de Teófilo Braga e outros contemporâneos pelas *Folhas Caídas*, de Garrett. Mas um pouco de reflexão mostra-nos que o significado histórico-literário de Garção não foi de forma alguma exagerado pelos contemporâneos, talvez pelo contrário.

Tinham eles em vista, sobretudo, que Garção foi o primeiro a demonstrar a viabilidade de uma poesia fora da tradição herdada do século XVII. Proeza considerável se reflectirmos em que, na arte literária, uma vez plantados certos carris, o comboio tende a caminhar indefinidamente sobre eles, e é um trabalho de gigante fazê-lo mudar de calhas. Criara-se uma tradição peninsular, segundo a qual a poesia era a arte de dizer coisas raras, produtos do puro engenho, tanto mais valiosas quanto mais desprendidas da realidade concreta. A poesia era uma maneira de dizer coisas destituídas de todo

o senso comum e de toda a experiência. Não se concebia poesia sem paradoxo. Duas estruturas serviam para abrir caminho para aquele mundo imaginário: um, uma espécie de lógica formal, ou antes, puramente gramatical, com que se construíam os paradoxos; outro, o processo das analogias mediante o qual todo o objecto sensível se converte em símbolo de uma qualidade abstracta. Assim, a poesia seiscentista peninsular era, mais do que um simples «gosto», um simples estilo ornamental; era toda uma construção exclusivista, fora da qual não se sabia o que era fazer versos. Foi preciso o racionalismo intransigente, o mecanicismo intolerante da geração de Verney, o seu prosaísmo terra a terra, sem nuanças, sem compromissos para derrubar aquele estranho edifício. A Garção coube demonstrar que fora dele, e dentro dos limites do iluminismo mecanicista, a poesia era possível.

E como?

Não é difícil distinguir em grosso dois diferentes veios na obra poética de Garção.

O primeiro é constituído por aquelas composições em que o poeta se exprime alegòricamente, e especialmente por alegorias mitológicas. Dentro deste estilo, ora nos oferece composições graciosas — principalmente nos sonetos — recheadas de Cupidos alígeros e travessos, de Vénus e Dianas, de Pégasos, de ferreiros de Vulcano forjando raios e setas, de figurinhas que lembram os rechonchudos anjos das capelas joaninas e as esculturas miniaturais de Machado de Castro, ora nos oferece odes majestosas em que barcos de ouro singram por mares azuis revoltos pelo tridente de Neptuno, partindo das «fulvas» praias em direcção à «roxa» (vermelha) aurora, ou em que Prometeu inven-

cível desafia o rancor de Júpiter e os heróis romanos declamam com grandes gestos.

No primeiro caso Garção atinge por vezes uma graciosidade que chega a lembrar Camões (que neste género de composições lhe serviu de modelo), mas com a diferença de que Camões sabe, como Rubens, insuflar na mitologia uma tensão erótica comunicativa, ao passo que Garção a recobre de um verniz que, ao mesmo tempo que lhe empresta um falso brilho, lhe retira toda a transpiração humana, petrificando-a. Nestas composições Garção não se coíbe de certas frases conceituosas, cuja inspiração se pode encontrar em Camões (*v. g.* o soneto II «esses olhos pequenos e traidores/que para me matar me não mataram»), mas que em todo o caso são ainda um cordão umbilical ligando-o à época seiscentista.

No segundo caso Garção atinge uma sábia majestade, que lembra a da estatuária setecentista, de vestes roçagantes em complicadas dobras, de faces lisas, impassíveis, bem torneadas, gestos impecàvelmente nobres e todas revestidas de não sei que impermeável e isolador revestimento. Essa pseudomajestade é conseguida em grande parte por meio de um vocabulário escolhido, recheado de termos eruditos decalcados do grego e do latim e de uma frase em que é elemento essencial o hipérbato — vocabulário e frase que são o oposto precisamente da linguagem coloquial e que tornam hoje esta parte da obra de Garção pouco acessível ao leitor não especializado. À custa destes artifícios, deste recurso à erudição, desta sobrecarga ornamental, desta violentação do espírito próprio da língua, consegue Garção uma pompa que é para um leitor de hoje toda académica.

Tal era a receita com que, aos olhos dos contemporâneos, Garção superava a poesia seiscentista. Na verdade, este recurso à alegoria é apenas uma maneira de expor de forma atraente ideias correntes, afirmações de senso comum. Nisto contrasta o neoclassicismo de Garção com o cultismo-conceptismo, que não visava apenas à complexidade da expressão, mas sobretudo à raridade e inverosimilhança do conceito. Com a sua mestria, o seu incontestável sentido de equilíbrio, o seu saber académico, este Machado de Castro da poesia demonstrava com certo brilho que era possível fazer versos que não ferissem o senso comum e que ao mesmo tempo afagassem a imaginação.

Visto, no entanto, dentro de uma perspectiva histórica que os contemporâneos de Garção não podiam abranger, é evidente que este academismo está ainda virado para o passado.

A real novidade de Garção está no outro dos dois veios que distinguimos na sua obra. É este constituído por aquela série de composições em que o autor exprime de forma directa (isto é, sem o recurso a figurações) impressões do mundo ambiente, e especialmente da sua vida quotidiana. É o caso do soneto XVI, que começa:

O louro chá no bule fumegando
De mandarins e brâmanes cercado
Brilhante açúcar em torrões cortado,
O leite na caneca branquejando

ou o do soneto VII, que descreve uma tempestade e conclui:

Parou a chuva; correm sussurrando
Os torcidos regatos vagarosos:
Não me atrevo a sair; fico jogando.

E de vários outros, alguns da série dedicada ao P.e Delfim; o caso também de odes, como a XVIII,

em que o poeta nos dá o seu próprio retrato realista no cenário das obras de uma escada; o da epístola I, em que ele se vê na rua apertado e sacudido entre o aguadeiro, a saloia, as carruagens, os cavalos, os pregoeiros vários, atingido pelos despejos atirados da janela à rua; ou ainda a epístola IV, em que novamente evoca o convívio das reuniões da Fonte Santa.

O que há de significativo nestas composições é ter o poeta, por um lado, banido a expressão alegórica e, por outro lado, descoberto o interesse poético, não direi já dos temas ou problemas da vida quotidiana, mas das suas formas — como o açúcar e o chá, as personagens das ruas, a lenha seca estalando ao fogo, as louças, os castiçais de pechisbeque, etc. Se o compararmos com Rodrigues Lobo ou com Camões, principal modelo de ambos, salta à vista que é esta a profunda novidade trazida por Garção. Ao lado da exuberante mitologia de Rubens ou dos heróis de Miguel Ângelo, irmãos espirituais do autor d'*Os Lusíadas*, aparece na literatura portuguesa alguma coisa de comparável à pintura holandesa seiscentista de interiores burgueses, de paisagens realistas, apontamentos familiares.

A diferença entre a sensibilidade literária da época de Camões e a que começa a manifestar-se através de Garção revela-se na maneira como ambos imitaram o mesmo modelo: Horácio. Para Camões, Horácio é o poeta sublime que canta o rápido curso dos anos, ou as delícias da vida campestre, ou a radiosa chegada da Primavera entre ninfas saltando. Garção conhece também, e evoca estas e outras facetas do venusino, na ode XXIX, que lhe dedica. Mas além de tudo isto ele admira no seu poeta favorito — o «grande Horácio» — o saber chamar às coisas pelo seu nome e o saber

dar os aspectos concretos e particulares da realidade observável:

... ... quando disse
De um mau liberto, pródigo e soberbo,
Que fora do verdugo co azorrague
Nas costas fustigado, até incharem
Ao gritador porteiro as cordoveias
Do vermelho pescoço que suava.
Não te falo da velha desonesta
Que os falsos arrebiques lhe caíam
Pelo verde semblante descorado,
Como o vermelho barro no alto monte
Em laivos se derrama quando a chuva
Principia a correr em enxurrada.

E é autorizando-se com esta lição de Horácio que ele se defende de ter empregado nas suas odes expressões vulgares, censuradas pelos inimigos da Arcádia, tais como:

Varra o credor soberbo a pobre casa
Co desabrido alcaide..., etc.

O que descobrimos nas coisas depende em grande parte dos olhos com que as vemos; e, por exemplo, o mesmo autor lido pela mesma pessoa em épocas diferentes da sua vida diz-lhe coisas também diferentes. É muito significativo que Garção tenha imitado em Horácio precisamente aquilo que Camões nunca imitou, nem imitaria, e que tenha procurado no poeta latino um aliado para o que precisamente é mais novo, menos académico, mais pessoal e mais actual na sua própria obra.

Garção lia Horácio com olhos de burguês do século XVIII, como homem que se reunia com os amigos à volta do chá com torradas, que tinha no seu interior burguês, com as suas louças, os seus

livros, o seu fogão de lenha, os seus quadros de parede (ele próprio era pintor), um centro de convívio e de gravitação social. Camões, pelo contrário, vivera na época em que a sociabilidade se desenrolava sobretudo nos quadros amplos das cortes régias, ou, quando menos, de alguma grande corte senhorial, dentro de um sentido de grandeza heróica, luxo e solenidade colectiva, incompatível com o gosto dos pequeninos ambientes, das pequeninas reuniões, das personagens vulgares, da mesa quotidiana, que Garção há-de descobrir em Horácio.

Nesta parte da obra de Garção a linguagem contrasta inteiramente com a que encontramos nas odes solenes. É até certo ponto uma linguagem coloquial, sem rodeios nem eufemismos, recorrendo mesmo a termos familiares, típicos da época e do meio do poeta, alguns dos quais, até, não figuram nos dicionários, uma linguagem que é, afinal, uma prosa concentrada e ritmada. O efeito estilístico é conseguido pela força de evocação concreta dos vocábulos, como neste passo:

O Nádegas, que viste esfrangalhado
A passapelo vir da pobre aldeia
Porque lhe devo já uns tantos meses
Me ralha e me governa focinhudo;
Co rabo agasalhado, já capeia
As aias, as rascoas da cozinha...

Indiscutivelmente, este Garção é um índice dos novos tempos. Por isso mesmo não ficou isolado. Com mais ou menos caricatura, mais ou menos desdém afectado, mais ou menos emoção poética — o mesmo gosto pelo interior e pelo «vulgar», pela notação concreta da vida social burguesa, o mesmo estilo desadornado e concreto, encontram-se

no abade de Jazente, em Filinto Elísio e em Nicolau Tolentino.

As influências literárias não chegariam para explicar este novo rumo poético aberto entre nós por Garção. É importante, sem dúvida, que ele tenha sabido o inglês e lido autores ingleses. Isso só poderia ter contribuído, como de resto a leitura do próprio Horácio, para apressar o amadurecimento da consciência social do nosso autor, consciência que só poderia ter por objecto e por base o meio a que ele pertencia.

Como atrás lembrei, o século XVIII é, entre nós, uma época de mutação, ou, se se quiser, de alteração qualitativa. Os elementos que a originam vinham a acumular-se ao longo do século XVII. Em todo esse período desenvolve-se uma vasta poesia satírica, caricatural, apimentada e frequentemente pornográfica, que faz contraponto ao cultismo-conceptismo. Diogo Camacho, D. Tomás de Noronha, Gregório de Matos, são os seus autores talvez mais conhecidos. Socialmente, esta poesia satírica tem uma situação muito análoga à das longínquas cantigas de escárnio e maldizer: é uma desforra semiclandestina da compostura forçada da poesia oficial, uma espécie de musa degradada e desqualificada, que raramente apareceu em letra de forma, uma musa negra, digamos, oferecida e procurada debaixo de capa. O traço grosso da caricatura, o grande riso alarve, o exibicionismo da inconveniência, são características dela. Esta tradição transita para o século XVIII e teve continuadores no abade de Jazente e em Bocage. Garção deu também o seu tributo ao mesmo caudal. O curioso soneto em que ele pede tabaco ao P.e Francisco José Freire está ainda um pouco dentro do género.

Ora o que é significativo é que nas mãos de Garção aquela tradição transpõe a sua condição clandestina, deixa de ser o contraponto negro da poesia autorizada, entra de pleno direito no Parnaso. Sinal significativo da «mutação» a que nos referimos, sinal de que as novas formas de ideologia e afectividade ganham foro de cidadania. Entre as formas cortesanescas e as formas pícaras, Garção lança a ponte construindo a poesia burguesa. Seria fácil ordenar gradualmente um certo número das suas composições de modo a estabelecer a transição quase imperceptível entre as composições burlescas e aquelas em que a realidade quotidiana ganha foros plenos de cidadania estética. Veríamos assim que o brilho da calva do P.e Delfim serve de pretexto a uma descrição directa de um incêndio (soneto XXXII), como se o próprio carácter brincalhão do tema autorizasse o autor a dispensar a solenidade mitológica. Mas já no soneto VII ele passa sem tal pretexto, numa obra que é inteiramente dedicada à descrição de uma trovoada acompanhada de grossa chuva.

Para a história do pré-romantismo em Portugal será indispensável considerar este veio da obra de Garção, que nos faz descer até profundidades sociais que nos permitem afirmar não ser essa corrente literária um produto de importação livresca.

As raízes desse pré-romantismo são, afinal, tão nacionais entre nós como no resto da Europa, porque mergulham no surto de uma considerável burguesia cuja presença na vida portuguesa talvez não tenha sido ainda justamente relevada. É a burguesia estimulada pelo Brasil, quer como colónia de povoamento agrícola, quer como fonte de produtos de procura mundial, e portanto base de grandes empresas comerciais monopolistas, quer ainda como país importador de produtos agrícolas

e industriais da metrópole, esse Brasil que tão frequentemente topamos na história dos Árcades.

A camada superior desta burguesia é constituída pelos usufrutuários dos grandes monopólios do comércio brasileiro que se constituem a partir da Restauração e que a administração pombalina fomentou e protegeu. Este grupo monopolista, em que entram também elementos da nobreza, está estreitamente associado à monarquia absoluta, que lhe garante as prerrogativas e faz prevalecer a Lei — a sua lei — contra os privilégios feudais, ainda muito poderosos, contra a Companhia de Jesus, concorrente temível na dominação do Brasil, e contra outras fracções da burguesia.

Porque além da burguesia monopolista havia outros sectores burgueses.

Havia o emigrante que regressava à aldeia, mandava construir um solar e comprava a peso de ouro um brasão: o «Mineiro» satirizado por Garção na ode XV, e que transitaria para a caricatura do século XIX com o nome de «Brasileiro». Havia os comerciantes ligados à exportação do vinho do Porto; os industriais que vendiam panos, couros, louças, vidros, calçado, em grande parte para o Brasil. E, saltando sobre outros, havia o funcionalismo da monarquia absoluta, especialmente os seus juristas. São estes e os propagandistas políticos, a que Pombal deu especial atenção, que erguem a pirâmide ideológica cuja base é afinal o Império Brasileiro.

É por obra e graça desta base colonial que a burguesia portuguesa de Setecentos manifesta através dos seus expoentes mais qualificados um sentimento de grandeza comparável ao da burguesia inglesa na era vitoriana. Ela vê-se ao espelho da majestade do trono absoluto, expressão, como dizia o grande Marquês, da majestade da Lei, ao espelho

da Lisboa pombalina e da praça a que significativamente se chamou do Comércio, frontaria verdadeiramente imperial da metrópole do Brasil.

É para ela, e para dar expressão a esse sentimento de grandeza, que Garção compõe algumas das suas odes em estilo pomposo, que hoje nos fatiga, mas que sentimos adequado ao estilo do Palácio da Ajuda e das suas esculturas alegóricas. Há em Garção certas feições que reflectem precisamente este sentimento imperial e aristocrático da burguesia dominante em Portugal sob o governo pombalino. Uma destas, por exemplo, o desdém do trabalho manual, patente na caricatura que nos oferece a ode XVIII dos mestres-de-obras, carpinteiros e pedreiros que constroem a escada da residência do poeta. Outra a rememoração da grandeza histórica do povo conquistador do Oriente, grandeza que, decaída, teria sido restaurada pelo zelo do ministro de D. José.

Mas, colectivamente orgulhosa e imperialista, objectivando-se num retrato convencionalmente majestoso, esta burguesia não deixava de ser uma burguesia. Sob as formas rígidas das alegorias esconde-se um sentimento positivista e desenganado, que faz delas traduções calculadas, quase medidas, de conceitos racionalizados e de experiências concretas, sem nimbo de mistério e sem a menor fundura de inefável. Dir-se-ia que aquelas alegorias são obras-primas de engenharia mecânica, cada prega comandada por uma mola, imitando quanto possível a mobilidade da vida, mas sem nunca se confundir com ela.

O que há atrás de toda esta máscara de grandeza colectiva é uma mentalidade efectivamente burguesa, decorrente da base de vida, das instituições e das formas de convívio características desta classe. Para ela os mitos heróicos morreram, as

ilusões tradicionais perderam o sentido. Voltaire fará a sátira implacável destes mitos e destas ilusões, e em Portugal encontramos em Nicolau Tolentino um poeta cheio de espírito voltairiano que se especializa nessa tarefa de furar os balões da ilusão, reduzindo-os a esfrangalhados restos de papel.

E qual era a alternativa? Precisamente tomar por assunto aquilo que até então não tivera pergaminhos de nobreza: os ambientes quotidianos, as personagens e os interiores da vida burguesa. E tratar tais assuntos, sem encarecimento heróico e decorativo e sem depreciação picaresca, por um processo de descritivismo realista e particularizante que era preciso descobrir. Não há dúvida de que Garção começou a atinar com este caminho, e as suas composições relativas ao chá e torradas, às ruas de Lisboa, etc., fazem-nos compreender porque é que Garrett, no prefácio da *Lírica de João Mínimo*, associava os ensinamentos dos Árcades aos dos Românticos.

Na realidade, o que encontramos de mais significativo e inovador na obra de Garção — o descritivismo realista — anuncia já o que há de essencial na revolução romântica.

(*In* Correia Garção, *Obras Completas*, I, ed. Sá da Costa, 1957.)

2

Garção como teórico da reforma arcádica

I

A Arcádia Lusitana e seu significado

Uma aguda consciência teórica, a convicção profunda do poder da razão e da vontade e, consequentemente, da possibilidade de planificar as produções do espírito, estão na raiz da obra dos Árcades. Animava-os o mesmo espírito que levou os arquitectos do marquês de Pombal a traçarem a régua e compasso, numa construção rìgidamente geométrica, as ruas de Lisboa para um dilatado futuro. Nunca porventura se acreditou tanto em que a criação artística é o produto de uma vontade consciente, que sabe para onde vai e em que pode ser racionalmente planeada.

Além das suas variadas obras, deixaram disto os Árcades um eloquentíssimo testemunho: os pri-

mitivos estatutos da sociedade, mais tarde alterados [1].

O prólogo deste documento pretende demonstrar as vantagens das academias, que são o «meio mais expedito» «que o engenho humano tem descoberto para se alcançarem com menos trabalho e mais proveito as ciências». As vantagens reduzem-se a duas: a primeira é a competição resultante da própria diversidade dos «génios» [2] que nelas se reúnem. Longe de prejudicar o trabalho comum, esta diversidade faz que, «inflamando-se todos na virtuosa emulação de se adiantarem e distinguirem pelos seus progressos, trabalham com tanta eficácia e actividade (cada um conforme a sua esfera, gostos e condições) que vêm por este modo a descobrir verdades que nunca imaginaram». A segunda vantagem resulta de que o trabalho concertado de vários indivíduos conduz mais longe do que o trabalho individual:

> Todos conhecem que o discurso de um só homem, por maior que seja, não pode aplicar-se juntamente ao grande número de objectos que a Natureza, Artes e Ciências lhe estão oferecendo, muitos dos quais foram por muitos anos emprego das aplicações dos maiores sábios que hoje veneramos, para deles poderem apenas formar uma clara e mal distinta ideia. Para vencer este obstáculo é único arbítrio a reunião dos sábios num corpo, cujos membros, aplicando-se ao mesmo tempo (não só na mesma cidade, reino ou província, mas muitas vezes nas partes mais distantes do mundo) a diversas matérias,

---

[1] Publicados no *Jornal de Coimbra*, n.º 88, e reproduzidos por Teófilo Braga in *Arcádia Lusitana* e por A. J. Saraiva in *Obras Completas* de Correia Garção, vol. II.

[2] *Génios* significa aqui o mesmo que o castelhano *ingenios*.

e comunicando depois as suas fadigas literárias, vêm por este modo a suprir a limitada esfera dos nossos entendimentos e a possuir conhecimentos que de outra forma tarde ou nunca se alcançariam.

Nestas palavras expõem os Árcades a ideia fundamental da moderna organização do trabalho científico, pela primeira vez definida por Descartes em termos que interessa reproduzir pela sua afinidade com os do passo transcrito do estatuto:

> Tendo o desígnio de consagrar toda a minha vida à investigação de uma ciência tão necessária e tendo encontrado um caminho que me parece tal que, seguindo-o, se deve infalivelmente encontrá-la, a menos que se seja impedido ou pela brevidade da vida ou pela falta de experiências, julgava eu que não havia melhor remédio contra estes dois impedimentos do que comunicar fielmente ao público todo o pouco que eu tivesse achado e convidar os bons espíritos a esforçarem-se por ir mais além, contribuindo, cada um de acordo com a sua inclinação e a sua força, para as experiências que fosse preciso realizar, comunicando também ao público todas as coisas que aprendessem, a fim de que os últimos, começando onde tivessem acabado os primeiros e desta forma reunindo as vidas e os trabalhos de vários, fôssemos, todos juntos, muito mais longe do que o poderia fazer cada um em particular [1].

Esta cooperação entre os estudiosos tem, segundo os estatutos da Arcádia, um processo próprio: a Crítica. Pode dizer-se que os vinte artigos dos estatutos giram todos à volta desta ideia, impondo em nome dela uma disciplina rígida aos sócios da instituição. Para começar, ela está pre-

[1] *Discours de la Méthode*, 6ème partie.

sente no emblema da Arcádia, cuja figura e significado são assim definidos no capítulo II:

> Um meio braço pegando em um podão com a epígrafe *Inutilia truncat* será a empresa da Arcádia, por ser este o instrumento com que os agricultores cortam das árvores os ramos secos e viciosos, e o emprego da Arcádia examinar com uma exacta crítica as obras dos seus pastores e separar o bom do defeituoso.

Esta «exacta crítica» não era apenas uma invenção, um princípio; era, pode dizer-se, uma instituição cujo funcionamento estava rigorosamente determinado. Os corpos dirigentes da Arcádia compreendiam, além do presidente, dois «árbitros» e dois «censores». Estes últimos teriam por obrigação examinar e criticar as composições que lhes fossem entregues pelos Árcades. Os autores teriam um prazo para responder às críticas dos censores. Tanto as defesas como as críticas seriam depois examinadas pelos árbitros, tendo o presidente voto de desempate no caso de estes não estarem de acordo. Conforme a decisão dos árbitros e do presidente, seriam os autores obrigados ou não a executar as emendas propostas pelos censores, obrigação a que em caso algum se poderiam eximir. A autocrítica — consequência inevitável da crítica — era, pois, obrigatória na associação. Os estatutos sublinham este ponto:

> Os Arcades trabalharão com toda a eficácia em se ajudarem mùtuamente, advertindo uns aos outros os seus descuidos para que os emendem e comunicando-lhes com toda a singeleza a sua erudição, luzes e conhecimentos, sem que algum deles repute como deslustre da sua penetração qualquer reparo que se faça nos seus escritos, antes estimarão estas advertências, pois com elas chegarão ao grau de perfeição por

que tanto se distinguem muitos dos maiores homens que hoje veneramos.

Por esta mesma razão, os Árcades, quando responderem às censuras feitas às suas composições, se despirão de todos os prejuízos de uma vanglória de querer mostrar engenho onde falta a razão; e todas as vezes que conhecerem que são justamente repreendidos, sem receio confessarão a justiça e o acerto dos seus censores, pois desta sincera confissão lhes há-de resultar maior glória e conceito dos sábios que de uma cega obstinação e pertinácia em querer defender os seus descuidos e escurecer a verdade.

Nos pontos, porém, onde as razões dos censores lhes não parecerem convenientes poderão responder livremente tudo o que lhes parecer serve de confirmar o seu pensamento, com aquela modéstia e gravidade que acertadamente se recomenda no capítulo IV. E se os árbitros e o presidente julgarem que a razão está da parte dos censores, serão os Árcades obrigados a estar pelo decidido, e no mesmo acto da conferência riscarão das composições o que aos juízes parecer, e em seu lugar escreverão da própria mão a emenda que eles ditaram. (Capítulo XIV.)

É óbvio que este espírito não pode deixar de manifestar-se nas relações sociais dentro da Arcádia. A igualdade total entre os membros da sociedade é uma regra atentamente e repetidamente expressa nos estatutos. Todas as distinções são ali abolidas. É desta forma que deve interpretar-se a obrigação de cada membro adoptar um nome dentro da Arcádia:

> Os seus alunos se fingirão Árcades e escolherá cada um nome e sobrenome de pastor adequado a esta ficção, para por ele ser conhecido e nomeado em todos os exercícios e funções da Arcádia. (Capítulo I.)

O nome arcádico suprimia a categoria social. Pela mesma razão, todos os cargos (excepto os

cargos burocráticos de secretário e de guarda ou porteiro) eram tirados à sorte «por querer a Arcádia mostrar a igualdade e justiça com que procede com todos os seus pastores» (capítulo V). Estabelece-se também que, exceptuando o presidente, os árbitros, os censores, o secretário, que terá mesa própria, e o guarda, que terá de ficar ao pé da porta, os sócios se sentarão sem qualquer ordem de preferência (capítulo XVII). Esta determinação pareceria desnecessária e fútil se não conhecêssemos a importância que até essa época se atribuía às «precedências» que deram origem a tantos conflitos no século XVII, de que Cruz e Silva deu um exemplo típico no *Hyssope*. Finalmente determina-se de forma significativamente expressa que só o mérito individual deve ser considerado para a admissão na sociedade:

> Poder-se-ão eleger para membros desta sociedade todos os sujeitos que parecerem capazes de a ilustrar, sem que obste a não assistirem nesta corte à sua eleição, na qual só se olhará para o mérito pessoal, sem atender a outras circunstâncias que costumam servir de reparo a alguns contemplativos, que ignoram o preço e estimação que se deve à virtude. (Capítulo XV.)

Estas palavras, em que há uma recriminação, de passagem, aos «contemplativos» (eufemismo que esconde alguma coisa como *lunáticos*, *mentecaptos*) que ignoram o valor da virtude, não são palavras vãs, porque na Arcádia se sentaram lado a lado membros da alta nobreza, como Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho, burgueses descendentes de gente mecânica, como Cruz e Silva e o próprio Garção, e até «oficiais», como o cabeleireiro Reis Quita.

É de apontar ainda, para caracterizar a seriedade de propósitos da Arcádia Lusitana, a disciplina severa que os estatutos exigem dos sócios:

> Os Arcades serão obrigados a assistir com a sua divisa a todas as conferências, às quais não faltarão sem urgentíssima causa, atendendo a que de semelhantes faltas se seguirá à Arcádia a sua total ruína. (Capítulo XIV.)
>
> Serão obrigados a trazer a todas as conferências a sua composição. (Idem.)

Igualmente se lhes recomendava um segredo absoluto sobre o que dentro da Arcáda se passasse (capítulos X e XX). Haveria uma conferência por mês, tomando-se as mais rigorosas precauções para que nela participassem apenas os sócios; e anualmente haveria duas sessões públicas, uma pelo Natal, para celebrar o nascimento de Cristo, outra em 8 de Dezembro, para comemorar o dia da protectora da Arcádia, Nossa Senhora da Conceição.

A colocação da Arcádia sob o patronato — ao fim e ao cabo puramente espiritual e simbólico — da padroeira do Reino de Portugal deve considerar-se em parte como uma afirmação de independência: na medida em que se subordinava a um poder celestial, a Arcádia repelia a tutela dos grandes deste mundo. Veremos que, no pensamento de Garção, pelo menos, estava esta ideia.

Esta breve análise dos estatutos da Arcádia é suficiente, segundo cremos, para chamar a atenção para o seu notabilíssimo significado. Havia a intenção de criar, com eles, uma agremiação inteiramente liberta dos preconceitos dominantes, norteada por um rigoroso espírito de objectividade, com a alma de um instituto científico, em que a busca da verdade objectiva é o único interesse a ter em conta. O espírito cartesiano que marca a introdução dos estatutos, e que se revela ao longo de todo

o documento, por exemplo no emprego de expressões como «claro e distinto», não se manifesta por acaso.

Todavia, a finalidade específica da Arcádia era a reforma literária, e não a investigação científica:

> A instrução e o bom gosto da Poesia é o fim a que aspira este Congresso. (Capítulo IV.)

É para isto que os estatutos invocam razões e estabelecem um regulamento que mais parecem próprios de uma Academia científica como a Real Sociedade de Londres, que teve papel tão notável no desenvolvimento da ciência moderna.

Isto acontece justamente porque os Árcades crêem que a reforma da Poesia é um aspecto da reforma geral da mentalidade; que o mal a combater estava na ignorância, na futilidade, na fantasia descabeçada, na ausência de ideias, dos «seiscentistas»; que para realizar uma Poesia séria era necessário dar à razão o seu lugar, restaurar o bom senso e combater a ignorância geral de um país sequestrado da cultura europeia. Aprender e praticar a crítica — eis o trabalho prévio, que não se realizaria sem esforço, disciplina e autodomínio. Os Árcades seguem na corrente de Verney, que é mencionado como precursor por um deles, José Caetano de Mesquita (Matalésio Klasmeno), numa oração sobre a *Restauração do Estado das Belas-Letras em Portugal,* proferida em sessão solene de 30 de Setembro de 1759 na presença do rei D. José e do seu ministro.

Os Árcades não estavam sós nesta sua campanha de reforma geral da Cultura. Mostram-no-lo as suas íntimas relações com a Congregação do Oratório de S. Filipe de Néri, cujo papel histórico consistiu em ter introduzido em Portugal uma

profunda renovação na matéria e nos métodos pedagógicos, opondo-se diametralmente à pedagogia jesuítica. Nas ciências da Natureza, ao mesmo tempo que introduziam as teorias científicas modernas, substituíram o ensino verbalista e escolástico pelo ensino experimental, para o que criaram um gabinete de física experimental. Igualmente tentaram reformar a Oratória e o ensino da Gramática. Quando no reinado de D. João V se começou a reagir contra a pedagogia dos Jesuítas e contra a ignorância escolástica, é nos Oratorianos que se vão apoiar os reformadores. A favor deles é quebrado durante a primeira metade do século XVIII o monopólio jesuítico do ensino pré-universitário. A protecção que lhes dispensou D. João V foi ao ponto de lhes oferecer um palácio em Lisboa, vizinho do palácio real das Necessidades (Real Hospício de Nossa Senhora das Necessidades), juntamente com uma renda importante e o encargo de manterem aulas públicas de primeiras letras e de várias cadeiras. D. José alargou esta protecção, e com ela a importância dos Oratorianos na direcção dos estudos em Portugal. Com eles contou o Marquês de Pombal na sua reforma das instituições pedagógicas. Os Oratorianos são, em resumo, quem dá os primeiros passos para levar à prática a pedagogia preconizada por Verney e imposta por Pombal, especialmente com a reforma da Universidade.

Conta-se um oratoriano entre os mais influentes membros da Arcádia, o P.e Francisco José Freire, Cândido Lusitano de seu nome arcádico; discípulo deles foi António Dinis da Cruz e Silva, um dos fundadores da sociedade; e algumas das sessões públicas da Arcádia realizaram-se na esplêndida livraria do Hospício das Necessidades. O espírito desta afinidade e estreita relação entre o Oratório

e a Arcádia foi definido por Garção neste passo elucidativo:

> Sabíamos que as Casas da Congregação do Oratório foram, da sua fundação até o presente, santuários da Virtude e das Ciências; sabíamos que, apesar de orgulhosas oposições, fizeram estes grandes homens amanhecer em Portugal a primeira luz da boa filosofia; que nos ensinaram os nomes de Halley, de Boyle, de Locke, de Cartésio; sabíamos que já entre nós havia um Newton português; sabíamos, finalmente, que varões tão doutos e apostólicos trabalhavam por restaurar a grande eloquência e viril estilo com que nos púlpitos se deve explicar o Evangelho aos católicos; mas como as raízes da inveterada prevenção ainda não estavam totalmente arrancadas, foi preciso que V. M., com tão raro exemplo de humanidade, nos declarasse que só nestas escolas devia aprender a mocidade portuguesa. (Oração II.)

Em poucas palavras, os Oratorianos tinham introduzido o espírito moderno, contra a escolástica; tinham revelado a ciência nova (Halley, o astrónomo, Boyle, o químico), e a filosofia nova (Locke e Descartes): tal é a razão por que os elogia um dos mais prestigiosos representantes da Arcádia.

II

A vida da Arcádia através das «Orações» de Garção

As peças oratórias de Garção são de duas espécies: as «Dissertações» sobre determinados pontos da arte da Eloquência ou da Poesia, que os estatutos impunham aos árbitros, e as «Orações» sobre

assuntos gerais, proferidas quer no exercício das funções de presidente, quer como simples árcade. Na Dissertação I, Garção invoca «as funções do seu destino», certamente a sorte do escrutínio que o designou para árbitro. Na Dissertação III acentua a sua incompetência para substituir o orador a quem «por sorte do escrutínio» cabia expor a dissertação: certamente a mesma sorte designara-o a ele próprio como suplente. Quanto às «Orações», foram proferidas algumas delas nas funções de presidente. Isso infere-se no contexto em relação à II e à VI. Quanto à III, o elogio de D. José a propósito do atentado, consta de notícias contemporâneas que foi proferida na qualidade de presidente da respectiva sessão solene. Na I propõe um tema para composição, por obrigação de cargo. Na IV, pelo contrário, desculpa-se de usar da palavra justamente porque não estava a exercer as funções de presidente; e a V é uma autodefesa na sequência da anterior. A Oração VII tem uma natureza híbrida: parece uma oração na medida em que se ocupa da decadência da Arcádia, parece uma dissertação porque trata o tema da tragédia e especialmente da «peripécia». Finalmente, a Oração VIII é proferida fora da Arcádia. Garção pretendeu talvez com ela dar um exemplo da utilidade pública da Retórica.

Desta forma as «Dissertações» interessam especialmente ao conhecimento das ideias literárias de Garção e dos Árcades; as «Orações», essas interessam ao conhecimento da história da Arcádia, do seu pensamento geral e intenções profundas, e ainda das ideias de Garção e dos Árcades sobre problemas não especìficamente literários.

A maior parte das «Orações» têm em vista defender o espírito e intenção com que fora fundada a sociedade contra o relaxamento e desvirtuação que

o nosso poeta apontou a partir da sua Oração de 8 de Maio de 1758, «em que se intima e persuade aos Árcades se interessem em cumprir as leis da Arcádia», que era empenharem-se com todo o esforço na restauração da Eloquência e antiga Poesia portuguesa. Nesta oração trata Garção de combater a aspiração vangloriosa de alguns confrades à protecção oficial do rei:

> Não vos pareça, ó Árcades, que um soberano só protege as Academias mandando-lhes passar um alvará e uma provisão régia. Talvez que esta protecção não seja a mais eficaz: enche de vaidade os membros da Academia, e honrados com o título adormecem e desprezam a glória que só adquirem com o trabalho, [...] não se colhe de suas assembleias mais fruto do que o aparato.

Um ano depois, em 30 de Junho de 1759, a situação da Arcádia tinha-se agravado, e a oração do poeta, na qualidade de presidente, «em que se reclama contra a falta de aplicação dos Árcades aos estudos, notando-os esquecidos já das leis da sua empresa e obrigação dos seus estatutos», é um grito de alarme. Ele verifica que a norma essencial da crítica fora desrespeitada, que nasceram dentro da Arcádia as rivalidades e os ódios do amor-próprio magoado, e revela-nos que os primitivos estatutos — atrás analisados — tiveram de ser alterados, porque o rigor da sua disciplina e o sacrifício da personalidade no altar da crítica e da autocrítica se tinham tornado insuportáveis a muitos dos associados. Mas Garção não vê outra forma de suster a decadência da sociedade senão o regresso ao uso da crítica, juntamente com o estudo metódico e atento das regras da Poesia e da Retórica.

Isto era dito entre os confrades, à porta fechada. Porque em público, na sessão solene consagrada

à Virgem padroeira, Garção celebrava poucos meses depois, em 8 de Dezembro do mesmo ano, o triunfo completo da Arcádia, asseverando que o «sistema da crítica [...] que não era visto entre nós com menos susto do que um eclipse entre os Godos, veio a ser recebido com sereno rosto, veio a ser desejado»; que Homero, Sófocles, Virgílio e Terêncio se tornaram entre os Árcades conhecidos; que se praticam as verdadeiras leis da Poesia e da Eloquência; que a Língua foi restituída à sua pureza, abundância e magnificência. Regista também como êxito o ter a Arcádia concitado a admiração do conde de Oeiras, que assistiu a duas sessões públicas:

> E a grande alma daquele vigilante ministro que não tira os olhos do adiantamento da Pátria com públicas demonstrações nos honrou e nos animou para não desistirmos da dificultosa mas ilustre empresa a que sacrificámos os nossos estudos. [...] De sua mesma boca ouvimos nós expressões com que em Portugal não costumam falar os ministros.

Em resumo:

> A Arcádia chegou ao cume da sua felicidade, venceu o génio da Nação e triunfou da inveja.

Palavras vãs, ao fim e ao cabo. A Oração VI, que deve datar dos últimos meses de 1762, é o registo da falência: não há mais confiança entre os sócios, deixou de haver reuniões, reina o desânimo. E porquê? Garção expõe as causas à luz do critério puro que inspirara a fundação da sociedade. Foram considerações mundanas que a destruíram. Uns teimavam em buscar um patrono, como se fosse pequena a tutela da Virgem: Garção permanece fiel à sua velha oposição a toda a pro-

tecção oficial, que fatalmente se converteria em tutela opressiva, e continuava a combater, como quatro anos antes, aqueles que a ambicionavam. Outros pretendiam que a Arcádia fosse dotada com rendimentos próprios. Outros queriam mais sessões públicas, próprias ao aparato e à exibição, coisa que, lembrava Garção, estava fora do pensamento dos fundadores. Outros, finalmente, pretendiam que se imprimissem as obras dos Árcades «pois sem este penacho ninguém podia fazer bem versos, nem exercitar-se na arte de persuadir».

Garção chama os confrades ao bom senso:

> A Arcádia fundou-se para adiantamento das Belas-Letras, e não para fazer ostentação de talentos, para divertir o público ou para dar que fazer aos prelos.

E exorta-os a vencer a crise:

> Não desanimeis, que nos perigos é que se conhecem as almas grandes, na força da tormenta é que o coração ilustre deve mostrar-se forte.

Mas a Arcádia estava morta, por mais que se lhe gritasse aos ouvidos. Continua a não haver reuniões, a não ser muito excepcionalmente, como a que serviu para comemorar o falecimento do sócio José Gonçalves de Morais, onde Garção leu uma ode. A vinda a Lisboa, por alguns meses, de Cruz e Silva, em 1764, foi a visita da saúde.

As ideias norteadoras de Garção na sua campanha em prol da Arcádia podem resumir-se em três teses:

> Que a Arcádia tem um papel nacional e público a desempenhar;

Que a Arcádia deve manter-se livre de sujeições terrenas;

Que a Crítica é o instrumento essencial da reforma empreendida pela Arcádia.

Sobre o primeiro ponto, Garção não nos deixa dúvidas de que considera a arte literária como um serviço público, uma contribuição para o progresso nacional, afastando-se de toda a concepção (característica, por exemplo, das Academias do século XVII e expressa várias vezes por D. Francisco Manuel de Melo) que faz dela um ócio, ou um entretém de um clube escolhido. Repetidamente lembra aos confrades que prometeram «ser útil à Nação fazendo honra à Pátria» que a Arcádia foi fundada «para adiantamento e utilidade dos nossos compatriotas», e considera como ambição suprema «que o público, reconhecendo que cumpris o que lhe prometestes, nos honre com os soberbos títulos de Bons Compatriotas, Verdadeiros Sábios, Restauradores do Crédito e da Glória da Nação». Esta noção da função pública da Arcádia articula-se com a da finalidade colectiva da Poesia e da Eloquência:

> Sem a fundação de uma Arcádia seria impraticável o projecto de restaurar estas duas divinas artes, artes em que se apoia a duração da sociedade, de que depende a memória dos homens ilustres, e não poucas vezes a conservação da República.

Um dos aspectos desta contribuição dos Árcades para o progresso da sociedade nacional consistiu em terem saído do seu grémio alguns mestres de Retórica para as escolas de ensino pré-universitário fundadas em 1759 para substituir as escolas dos jesuítas expulsos.

Esta participação da Arcádia no Bem Público não implica, todavia, no pensamento de Garção, qualquer sujeição ao Poder oficial. Seguimos já a sua persistente campanha contra os confrades que queriam colocar a Arcádia sob o patronato do rei e na qual insinua que o patronato da Virgem tem justamente como fim colocar a sociedade fora do alcance dos poderosos da Terra. No pensar de Garção, e certamente no dos fundadores da sociedade, a Arcádia devia conservar ciosamente a sua independência, manter-se livre de tutelas e de compromissos, à margem da hierarquia estabelecida. Nisto era ele fiel ao conteúdo revolucionário que afinal encerrava esta sociedade com a sua organização estritamente igualitária e com o império — pretendido, embora não realizado — da crítica e da autocrítica.

É verdade que os Árcades realizaram algumas sessões públicas de apoio ao Poder oficial: uma delas foi de homenagem ao ministro de D. José a propósito da sua elevação à dignidade de conde de Oeiras; a outra, de congratulação pelas melhoras do Rei após o atentado de 1757. Mas é preciso considerar que estas transigências, pelos próprios temas e personalidades celebrados e pela maneira como era feita a celebração, não deixavam de vir ao encontro das ideias da Arcádia. O conde de Oeiras, expulsando os Jesuítas, inimigos dos Oratorianos e considerados por alguns Árcades como responsáveis da ignorância e «mau gosto» que eles vinham combater, protegendo o comércio e a classe comerciante, criando escolas dentro de um novo espírito, avançava na mesma corrente que os Árcades. Por outro lado, há que ler com atenção o discurso de Garção comemorativo das melhoras do Rei: veremos que dentro da fachada de elogio da

monarquia absoluta consegue ele inserir certas ideias características do iluminismo.

Além do tema da independência da Arcádia e do tema da sua função pública e nacional, Garção desenvolve, e com muito maior insistência, o daquilo a que chama «o sistema da crítica». Este é o seu constante cavalo de batalha. Segundo Garção, a crítica (e a autocrítica correspondente) é o meio pelo qual se pode alcançar o «bom gosto». Quando, na sessão pública de 8 de Dezembro de 1759, celebra grandiloquamente (e falazmente, como notámos) o triunfo da Arcádia, acentua como vitória maior o ter-se implantado o espírito de crítica tão contrário ao génio nacional:

> Adoptamos o sistema da crítica, fenómeno literário, se lhe posso assim chamar, que era em Portugal espantoso prognóstico de desastres e que não era visto entre nós com menos susto do que um eclipse entre os Godos: veio a ser recebido com sereno rosto, veio a ser desejado. Conheceu-se que era esta a estrela que nos devia guiar, que sem as luzes da crítica não podia descobrir-se o verdadeiro gosto.

Inversamente, quando lamenta a decadência da sociedade, atribui-a ao malogro do espírito de crítica:

> Não era nosso projecto restabelecer a boa Poesia e a verdadeira Eloquência pelo meio da mais severa crítica? A invenção da nossa empresa está verificada? Teve já a sua observância entre nós? Sujeitámos à crítica nossos escritos sem aborrecermos nossos censores?

Poderíamos multiplicar as citações, e todas eloquentes, tendentes a mostrar quanto Garção aderiu ao pensamento essencial dos estatutos.

III

Garção e a doutrina estética dos Árcades

A doutrina estética dos Árcades pode dizer-se que se constela à volta da teoria aristotélica segundo a qual a Poesia é a imitação da Natureza. Esta definição é decerto muito vaga e vários Árcades o notaram, a começar pelo P.e Francisco José Freire (Cândido Lusitano), que exigia uma definição mais particularizante ou mais compreensiva, como a de Luzan, que adopta: «imitação da Natureza no universal ou no particular, feita em versos, para utilidade e para deleite dos homens» [1].

Além de ser mais compreensiva, porque distinguia a Poesia das outras artes, a definição adoptada por Cândido Lusitano permitia ao poeta libertar-se da imitação literal, particularista, da Natureza, erguendo-se à imitação do universal, que «tem por objecto tudo o que não existindo por si tem novo ser e vida, nascendo da fantasia do poeta quando entra a inventar novas coisas ou acções semelhantes às histórias que, se bem não sucederam, podiam suceder». Por isso o P.e Freire insiste em classificar a imitação em *icástica*, ou imitação do particular (que considera as coisas «como em si são e em cada indivíduo»), e *fantástica*, ou do universal (que as considera «como são naquela ideia universal que formamos das coisas, e esta vem a ser um original de quem são cópias os indivíduos ou particulares») [2]. E, ademais, o que é a Natureza? O P.e Freire lembra, como bom católico,

---

[1] *Arte Poética*, 1748, p. 21.
[2] *Idem*, P. 32.

que a Natureza é constituída por três mundos: o mundo celeste, o mundo humano e o mundo material. Todos os três podia o poeta «imitar». É claro que para Aristóteles, por exemplo, tal «mundo celeste» não era de forma alguma a «Natureza». E quanto ao «mundo humano», cabem nele todas as virtualidades mentais do homem.

Esta larga interpretação da teoria aristotélica é perfilhada por A. Dinis da Cruz e Silva:

> É certo que deve o poeta, se pretende justamente este nome, imitar a Natureza; mas esta imitação não há-de ser tão rigorosa que não tenha mais liberdade do que a de copiar servilmente os objectos como ela os produziu. Antes pelo contrário, está obrigado a orná-los com todas as graças e perfeições possíveis, e expô-los a nossos olhos não como a Natureza os produziu, mas como deveria produzi-los se os quisesse criar no grau mais sublime de perfeição. Deve pois o poeta (como o exemplo de Zêuxis, que, querendo retratar Helena, não elegeu para protótipo do seu retrato uma só formosura) discorrer por todos os objectos que a Natureza lhe oferece naquela espécie que pretende debuxar e de todos eles escolher o que lhe parecer mais digno; e unindo-o na fantasia formar de todas estas ideias particulares uma ideia universal, a qual lhe sirva de modelo na sua pintura [1].

A que fica afinal reduzida a «imitação da Natureza», tão constantemente lembrada pelos Árcades, se a fantasia do poeta dispõe de tal liberdade? Não será apenas uma expressão vã? E a doutrina de Aristóteles não cede desta forma o lugar à doutrina de Platão, que vê na Natureza apenas os restos degradados da Ideia?

---

[1] «Dissertação sobre o Estilo das Éclogas», parte III, in *Poesias*, vol. II.

De facto, a definição aristotélica tem para os Árcades um significado profundo que as palavras dela não abrangem com rigor. Esse significado é que a Poesia deveria sempre corresponder a uma ideia, estivesse na Natureza ou no Espírito; deveria ser a expressão tão exacta, precisa e sóbria quanto possível de uma noção clara e distinta, fosse ela uma noção particular ou universal, do mundo material, do mundo espiritual ou do mundo «celeste».

Desta forma pretendiam os Árcades condenar a poesia feita de puros jogos verbais, vivendo de coincidências sonoras ou semânticas, de equívocos, de aparências, que era, segundo eles, a poesia gongórica. Acabar com a poesia feita de palavras, restaurar nela o primado da razão, usar as palavras meramente como expressão de um conteúdo, tal era o pensamento que se constelava à volta da afirmação «a Arte é imitação da Natureza», como os cristais de sal se organizam à volta de um ramo seco no fundo da mina.

Mais de uma vez exprimiu Garção este pensamento, quer criticando a poesia palavrosa dos Seiscentistas:

Aqui não há segredo nem verdade
Oculta, há só palavras campanudas
Que a cruel rima puxa sem piedade.

quer valorizando o papel da Razão:

Que julgas tu? Que a arte o seu princípio
Teve em subtis caprichos? A Razão
É sobre que se firma este edifício.

quer relembrando a teoria aristotélica:

Era o seu melhor livro a Natureza,
Onde mil raras graças profundavam.

(Sátira III)

No fim de contas, o pensamento dos Árcades reduz-se a considerar a Poesia como sendo uma forma particular de exprimir proposições lógicas. Sobre isto estavam todos de acordo. Como Verney, pensavam que só tem interesse em poesia aquele conteúdo que pudesse traduzir-se em prosa. Por isso, F. J. Freire pôde parafrasear a conhecida definição de Platão, que afinal, no espírito dos Árcades, repete a de Aristóteles, porque consideravam equivalentes a palavra «Natureza» e a palavra «Verdade»:

> A Beleza consiste naquela luz com que a Verdade aparece brilhante e ornada, e esta luz não é outra senão a brevidade ou clareza, a energia, utilidade e outras circunstâncias que podem acompanhar e fazer bela a Verdade [1].

Não devemos por isso admirar-nos de ver Garção, na Oração I, propor aos confrades «matéria para as suas composições», acrescentando: «corra por vossa conta o revesti-la de sublimidade de pensamentos, de energia de dicção e de boa economia da fábula que exige a grandeza do assunto». O assunto em questão é o elogio do rei D. José: Garção indica os tópicos principais para as composições que os Árcades teriam a realizar.

Igualmente estavam os Árcades de acordo sobre alguns dos meios de efectivar esta concepção de

[1] *Op. cit.*, p. 45.

Poesia. É um deles a imitação dos Antigos, isto é, dos autores gregos (especialmente Homero, Píndaro, Sófocles, Eurípides, Aristófanes), latinos (especialmente Horácio, Virgílio, Terêncio) e portugueses quinhentistas (especialmente Camões, António Ferreira, Diogo Bernardes). Esta imitação tem por fim declarado ajudar os poetas a imitar a Natureza. Como diz Garção:

> Não falta quem compare os poetas com os navegantes. A agulha que lhes mostra os rumos é a estrela que os guia e leva a salvamento: sem ela seriam mais frequentes os naufrágios, e não poucas vezes os que demandassem remotas praias não voltariam com a feliz notícia de novos continentes. O poeta que não seguir aos Antigos perderá de todo o norte e não poderá jamais alcançar aquela força, energia e majestade com que nos retratam o formoso e angélico semblante da Natureza. (Dissertação III.)

A imitação dos Antigos não é, pois, um fim, mas sim um meio, sendo o fim a Natureza, que se pretende imitar. O ideal será que o poeta, «seguindo este rumo», possa «largar as velas à sua fantasia e voar até descobrir novos mundos».

Dentro deste programa de imitação dos Antigos, os Árcades não só leram intensamente os autores greco-latinos e os quinhentistas portugueses, como ainda traduziram. Distinguiu-se nas traduções o já mencionado Francisco José Freire, que pôs em língua portuguesa a *Arte Poética* (1758) e outras obras de Horácio, *A Eneida*, de Virgílio, tragédias de Sófocles, Eurípides e Séneca; e também autores modernos, como Racine (*Athalie*, 1762) e o italiano Maffei. Dentro da mesma orientação, restauraram ou introduziram géneros clássicos, tais como a Ode, não só a horaciana, mas também a

pindárica, a alcaica, a sáfica e a anacreôntica, e o Ditirambo. Garção podia declarar, como um dos triunfos da Arcádia:

> Principiámos a familiarizar-nos com Homero, com Sófocles, com Virgílio e com Terêncio; e estes nomes, que entre nós eram estranhos e ùnicamente serviam nas dedicatórias, passaram a ser os ídolos de nossos estudos. (Oração VI.)

Mas este completo êxito na restauração do estudo e imitação dos Antigos trouxe os seus inconvenientes. Deles se ocupou particularmente Garção:

> Hoje todos desejam imitar os Antigos, todos estudam pelos Gregos, pelos Latinos e pelos nossos bons autores: mas, fugindo de Cila, quantos varam em Caríbdis?

Caríbdis era, neste caso, a imitação servil, a cópia sem critério. Era, justamente, fazer da imitação dos Antigos um fim, e não um meio, como Garção entendia. Garção empenha-se em demonstrar que a imitação deve ser antes uma assimilação e recriação. Entre outros exemplos cita o de Camões, que, imitando o Polifemo d'*A Odisseia*, criou o Adamastor. A sua conclusão é que «o poeta é senhor da matéria de que trata: se a invenção é toda sua, pode formá-la como lhe parecer; se a pediu emprestada a alguns dos antigos poetas, deve, quanto lhe for possível, reduzi-la a tão nova figura que pareça outra e que fique sendo sempre a mesma». Na Sátira II explicou talvez o seu pensamento com maior profundeza e originalidade. Aí protesta contra os que querem pôr cãs e barbas nas Graças, que são «muchachas e risonhas»; compara estes imitadores com um imbecil que, para

imitar antepassados ilustres, usasse os antiquados vestidos deles; lembra que

> *Ao tempo estão sujeitas as palavras;*
> *Umas se fazem velhas, outras nascem:*
> *Assim vemos a fértil Primavera*
> *Encher de folhas ao robusto tronco,*
> *A quem despiu o Inverno desabrido.*
> *Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes:*
> *O ponto está que ambos expliquemos*
> *Aquilo que pensamos.*

Desta maneira a imitação restringe-se ao espírito dos autores antigos, e não já às formas que eles criaram. Neste limite talvez seja já abuso falar da imitação dos Antigos; e talvez possa dizer-se que para Garção a imitação não passa de um mero exercício, um mero treino para assimilar as faculdades deles, e não já pròpriamente os seus produtos. É possível que nesta ordem de considerações o nosso autor fosse um pouco mais longe que alguns dos seus confrades. Mas estava, sem dúvida, dentro do espírito profundo da Arcádia, que, sob o invólucro de um regresso ao passado greco-latino, continha a semente progressiva do Iluminismo.

Igualmente estavam de acordo os Árcades, ao que parece, numa inovação atrevida e original: a abolição da rima na poesia. Não obstante continuarem a cultivar o soneto e outros géneros rimados, todos unânimemente manifestam a sua convicção na superioridade do verso branco. As razões desta posição encontram-se expostas com clareza e vivacidade por Miguel Tibério Pedegache Ivo (que teve na Arcádia o nome de Almeno Tagídio) na sua *Dissertação sobre a Tragédia*, que acompanha a *Mégara*, que escreveu de colaboração com Domingos dos Reis Quita (Lisboa, 1767).

Segundo este autor, a rima é uma invenção dos bárbaros que assolaram e destruíram o Império Romano. Quiseram desta forma suprir com um artifício a pobreza da sua língua.

Artifício fútil, baseado numa mera coincidência de sons:

> Confessemos, pois, ser a rima uma fútil imitação do som, um ornato gótico, uma espécie de joguete produzido pela repetição da última ou últimas sílabas, um como eco que não tem forças para mais que para agradar-nos por um rapidíssimo instante, pelo que apenas agrada quando torna logo a desgostar.

Semelhante «artifício» está efectivamente fora do conceito de Poesia dos Árcades, segundo o qual a expressão deve ajustar-se severamente ao pensamento. Dentro de tal conceito, além de não ter cabimento, a rima trazia consigo vários inconvenientes:

> Nos versos rimados estamos achando a cada passo, por causa da rima, as coisas mais ridículas e desatinadas, os rípios mais heterogéneos e fora de propósito com que se pretende a quantidade dos pés, termos insólitos e deslocados, invenções insofríveis, escuridades imensas, e todas as outras monstruosidades inseparáveis da intrusão do consoante.

A opinião de que sem rima o verso não se distingue da prosa é errada, segundo o nosso autor, porque cada verso tem uma harmonia própria, independente, que o distingue de uma frase em prosa:

> Um verso só de per si é harmonioso, e para ser por tal reconhecido não é necessário ouvir-se outro de que, segundo as leis do consoante, pelo seu eco é correspondido.

É fácil distinguir um verso mesmo numa página de prosa, e Pedegache cita um, de Jacinto Freire de Andrade: «Acabando valido morreu pobre.»

> A boa cadência do número oratório como género poético não é outra coisa mais que um tecido de sílabas urdidas com uma judiciosa escolha e dispostas com uma tal ordem que os órgãos, tanto do que fala como do que ouve, fiquem recíproca e suavemente lisonjeados de uma espécie de modulação que nada consente na frase de duro ou de frouxo, nada lhe permite demasiadamente curto ou dilatado.

Além de que a Poesia tem natureza, harmonia, força de expressão, figuras, imagens, fogo e vivacidade que a tornam inconfundível com a prosa.

Em resumo, os partidários da rima, «alucinados pela paixão ou pelo costume, buscam só na Poesia o deleite dos ouvidos».

É esta justamente a opinião de Garção, que nos chegou apenas através das suas sátiras e epístolas. Na Epístola I escreve:

Se a rima como escravo te traz preso,
Perdida a liberdade, ao duro cepo,
Quebra as fortes cadeias; não é justo
Que o contínuo zunzum do consoante,
Que o ouvido agita só, a alma não,
Esfrie o fogo que na ideia nasce.

E na Sátira II:

... ... *A energia*
Do discurso e da frase não consiste
No feitio das vozes, mas na força:
Salvo conforme aos gárrulos trovistas
Que não te chamam justo *sem chamar-te*
Ou robusto, *ou* augusto ... ...

Há outro ponto, todavia, acerca do qual os Árcades parecem estar menos concordes: o problema da mitologia. O seu emprego fora condenado por Verney. E, segundo Aragão Morato, esta posição foi defendida em conferência da Arcádia por Garção e por José Caetano de Mesquita. Mas Cruz e Silva acudiu em sua defesa e conseguiu fazer vingar o ponto de vista segundo o qual a mitologia é um conjunto de «símbolos ou imagens com as quais queriam tornar sensíveis certas verdades da ordem física, moral e religiosa»[1]. Por outras palavras, a mitologia seria utilizada alegòricamente, reduzir-se-ia a um conjunto de figurações, traduzíveis lògicamente. Fosse qual fosse a posição inicial de Garção, toda a sua poesia é um exemplo desta concepção da função literária da mitologia, como já atrás ficou notado.

A mitologia de Garção contrasta com a de Camões justamente porque para este as personagens do Olimpo — muito embora no final se declarem inexistentes, a não ser como símbolos — têm existência carnal e vida interna, ao passo que para aquele são, na realidade, representações alegóricas que é possível traduzir com exactidão geométrica pela linguagem corrente. E não só praticou esta concepção da mitologia como se fez seu defensor num curioso passo da Sátira II.

Aí, com efeito, arrastado pelo entusiasmo poético, permite-se imaginar uma alegoria em que participam o Pedantismo, a Ideia, a Fama, a Soberba, a Vaidade, a Preguiça, a Ignorância, que entre si

[1] Aragão Morato, *Memória sobre a Origem e Estabelecimento da Arcádia*, p. 67.

jogam como criaturas humanas. Mas o poeta suspende-se:

... ... Mas que digo?
Que furor atrevido me arrebata?
Que Demónio me inspira alegorias
Sem permissão do tribunal censório
Dos críticos modernos? Não é moda
Um estro nobre. Tudo está mudado;
Há pragmática nova, estreitas regras,
Que obriga a jejuarmos, Poesia,
Tão longa quarentena; e não me espanta
Ver poetas mirrados, se a abstinência
Das clausuras fugiu para o Parnaso.
Os nobres Portugueses, cristãos velhos,
Acaso são gentios, como foram
Píndaro, Homero, Sófocles, Virgílio,
Para inventarem cousas inauditas,
Fábulas novas? ... ...

Alude-se aqui à principal crítica de que era alvo a mitologia: o recurso a deuses pagãos, incompatível com a doutrina cristã. E insinua-se, por outro lado, o principal argumento a seu favor: que sem ela a Poesia ficaria empobrecida, sujeita a uma quarentena de jejum — em suma, despida de ornatos. Os versos seguintes satirizam a poesia bucólica feita de «quatro bagatelas» — uma fonte, um bosque, um rio, um campo, um rebanho, dois pastores — a que, faltando a invenção alegórica, ficaria reduzido o poeta.

IV

Garção e o Teatro

O Teatro é um dos problemas mais discutidos pelos Árcades. Compreende-se isto fàcilmente se nos lembrarmos de que o papel social universal-

mente atribuído ao Teatro vinha ao encontro da função pública que os Árcades reivindicavam para a sua instituição. Nos géneros líricos e ainda no épico é fácil sustentar (como o fez Verney, aliás confusa e contraditòriamente) que a Poesia tem a mera função de deleitar; nos géneros dramáticos, que impressionam directamente um público, que lhe incutem sentimentos e ideias, é forçoso admitir a tese oposta da «utilidade da Poesia». Manuel de Figueiredo, o principal teórico arcádico do Teatro, o P.e Francisco José Freire, na sua *Arte Poética*, António Dinis da Cruz e Silva, na sua comédia *O Falso Heroísmo*, Manuel Tibério Pedegache Ivo, colaborador de Quita, na introdução à *Mégara*, e o próprio Garção, insistiram frequentemente na importância pedagógica da arte dramática. Freire resumira as ideias geralmente correntes neste passo da *Arte Poética*:

> Pelas tragédias se refreia a soberba dos príncipes, dos poderosos e dos ricos, expondo-lhes os casos atrozes de outros da sua condição, sujeitos às desgraças e castigados pelo braço da justiça divina e humana. O vulgo, e também o povo, igualmente aprende das comédias a emendar seus costumes e a contentar-se com seu próprio estado, vendo nos defeitos alheios, bem representados e que movem a riso, a correcção dos seus próprios [1].

Esta tese da utilidade do Teatro foi vivamente defendida por Garção, que, aliás, como vimos, crê em geral na utilidade social da Poesia. Combateu particularmente os preconceitos hostis ao Teatro específicos das entidades eclesiásticas:

> Desta sorte é que uma fábula trágica, com o disfarce das alegorias, nos imprime na alma

[1] *Op. cit.*, pp. 22 e 23.

> as máximas proveitosas da Ética: assim nos forma para a Sociedade, assim nos dispõe para a Virtude, assim nos ensina a obrarmos grandes acções, a ser útil à Pátria e à República. Os heróis de Atenas, de Tebas e de Roma talvez que sejam discípulos da Tragédia. (Dissertação II.)

Os adversários da Tragédia argumentavam que havia melhores pregadores de Ética nos púlpitos das igrejas; Garção replica que os ouvintes dos sermões vão prevenidos contra os pregadores que os censuram, ao passo que os espectadores do Teatro se deixam enlear no próprio deleite do espectáculo, como o menino bebe a droga amarga mas embrulhada em açúcar. Além desta função exemplar, Garção atribui uma outra à Tragédia, mais especìficamente psicológica: a função catártica já enunciada por Aristóteles: inspirando-nos em doses suportáveis o terror e a compaixão, a tragédia «purga-nos» destas paixões, ou, segundo interpretação de Garção, torna-nos aptos a suportá-las.

Por uma razão ou por outra, os Árcades viam na criação de um Teatro nacional uma tarefa de primeira necessidade. É de notar que esta ideia se prolonga até ao Romantismo e há-de inspirar os esforços concretizados por Garrett de criação de um Teatro nacional.

O esforço dos Árcades traduz-se tanto num trabalho doutrinário, tendente a mostrar a necessidade do Teatro, a definir as regras dos géneros, as características da acção, das personagens, etc., como numa tentativa de criação de um repertório nacional. Num e noutro se distinguiram os mencionados Francisco José Freire, que traduziu dramas de Sófocles, Eurípides, Séneca, o *Catão*, de Adison, e a *Athalie*, de Racine, antecedida de uma impor-

tante dissertação; Manuel de Figueiredo, autor de numerosas dissertações proferidas na Arcádia ou escritas para anteceder as suas tragédias e comédias; Manuel Tibério Pedegache Ivo, de que já mencionámos a dissertação que antecede a *Mégara*, realizada de colaboração com Reis Quita, que é também autor de algumas tragédias; Teotónio Gomes de Carvalho, que escreveu a peça *César, o Monumento Imortal*, e outros, entre os quais o nosso Garção.

Todo este trabalho obedece a directrizes que os Árcades se esforçaram por definir doutrinàriamente reagindo contra a situação que vinham encontrar no tablado português. Este não estava, com efeito, vazio. Funcionavam em Lisboa vários teatros nas vésperas do Terramoto, e poucos meses antes da catástrofe de 1 de Novembro inaugurava-se uma grandiosa casa de espectáculos para a corte, a Ópera do Tejo, delineada pelo arquitecto italiano João Carlos Bibiena, de uma famosa família de arquitectos teatrais. Conforme os públicos, representavam-se nestes teatros peças espanholas seiscentistas, que tinham os votos da gente antiga, tradicionalista; as peças musicadas de António José da Silva (*Guerras do Alecrim e Manjerona, Encantos de Medeia*, etc.); e a ópera italiana, que tinha por principal autor Metastásio. Esse último género alcançara grande difusão desde o reinado de D. João V e era apreciadíssimo na corte: para ele se construíra a Ópera do Tejo. De maneira geral, o teatro representado nos tablados portugueses caracterizava-se pela grande importância da música, do cenário e da maquinaria, em prejuízo do texto literário, do conteúdo ideológico.

Na sua comédia *O Teatro Novo*, Garção reúne uma pequena mas variada assembleia para discutir o repertório que irá ser apresentado num teatro

construído com os capitais de um «brasileiro» de torna-viagem. Procede-se a votos, e cada um diz o seu gosto.

O cenarista manifesta-se contra as «tragédias regulares» e recomenda o espectáculo para os olhos, característico das tragicomédias jesuíticas: mudanças constantes de vistas, tramóias, mares, incêndios, dragões, batalhas, trovoadas. Outra personagem prefere as «óperas cantadas», tendo ela própria composto uma sobre a perda de Tróia: vê-se o incêndio da cidade, Eneias carregando com o pai, a frota troiana vogando no mar e aportando à Itália, etc. O mestre de música vota pela pantomina calada, com algumas árias e duos. Branca, que é uma rapariga casadoura, continua aferrada às peças do *Judeu:*

Eu sou de parecer que só se façam
As portuguesas óperas impressas:
Encantos de Medeia, Precipícios
de Faetonte, Alecrim e Manjerona.

Quando chega a sua vez de votar, o «brasileiro» rico e septuagenário, «pé-de-boi», casmurro, mostra-se escandalizado por ninguém ainda se ter lembrado das velhas comédias espanholas (que certamente vira na sua infância): pois Calderón, Moreto, Cândamo, Salazar, outrora aplaudidos por imperadores, reis, infantes, duques, etc., tinham criado bicho?

Ora contra tudo isto reage o Dr. Gil Leinel, que é, de profissão, o poeta. Ele pensa que o Teatro não tem por missão apenas agradar (como o fazem a ópera, a dança, os bonecos animados, etc.), mas sim ensinar e moralizar. Pensa, além disso, que importa apresentar teatro português nos palcos portugueses. E mostra que de ambas as coisas

resulta o predomínio do texto sobre a música ou o espectáculo. Estas são, de facto, as coordenadas da doutrina arcádica sobre Teatro: um teatro pedagógico; um teatro português; um teatro literário, isto é, um teatro que tenha por alma a invenção literária, e não a imaginação auditiva ou visual.

Os mestres eram, òbviamente, os Antigos, especialmente os Gregos. A peça da autoria de Gil Leinel, e que acaba por ser votada, intitula-se *Ifigénia* e tem por modelo a tragédia de Eurípides com o mesmo título. Não há, pode dizer-se, tragédia arcádica que não tenha nome ou tema grego. Mas os Gregos são lidos e imitados à luz da crítica e do teatro franceses. Racine, muito representado nessa época em Portugal, é, como vimos, traduzido por Francisco José Freire; Molière, pelo árcade Manuel de Sousa (*Bourgeois Gentilhomme*, e o *Tartufo*, esta por instigação do marquês de Pombal); Corneille é mencionado como autoridade por Garção na Dissertação I.

A primeira regra que os Árcades aproveitam dos seus mestres gregos é a estrita divisão dos géneros: *tragédia*, com personagens ilustres e com desfecho infeliz; *comédia*, com personagens vulgares e desfecho alegre. A mistura do riso e das lágrimas que encontramos no teatro espanhol seiscentista e na tragicomédia musicada italiana é escrupulosamente banida na Arcádia. A justificação da regra encontram-na os Árcades na finalidade proposta à tragédia por Aristóteles: mover o terror e a compaixão:

> Se os espectadores saírem alegres com uma peripécia afortunada, perderão sem dúvida toda a ternura e semente de constância (digamo-lo assim) que o poeta lhes tiver inspirado. (Dissertação I.)

Tanto para a Tragédia como para a Comédia exigem os Árcades uma estreita verosimilhança. Aqui se aplica, pode dizer-se que verdadeiramente à letra, a teoria aristotélica de que a Poesia é a imitação da Natureza. A verosimilhança exige não apenas as unidades de tempo e de lugar, mas um profundo estudo psicológico. A justeza ou não das reacções das personagens é o principal critério de apreciação teatral dos Árcades: a análise da *Athalie*, de Racine, pelo P.e Francisco José Freire versa sobretudo este ponto, e o que ele mais admira no trágico francês é a sua finura de análise psicológica.

Garção ocupou-se particularmente de dois aspectos da Tragédia. O primeiro, o problema de saber se o autor deve ou não ensanguentar o Teatro, isto é, se se deviam ou não expor à vista dos espectadores as feridas, os tormentos e as mortes (Dissertação I). A resposta de Garção é coerente com a teoria dramática da Arcádia: esses acontecimentos não devem ser executados no palco, mas narrados. A razão é que tais actos, vistos, causam repugnância aos espectadores. Mas há uma razão apresentada secundàriamente, conquanto talvez mais profunda: é que, sendo aqueles acontecimentos executados, «o poeta fica a dever mais à habilidade dos actores, à disposição das cenas e tramóias, do que à boa economia da fábula e enérgica força dos seus versos». Por outras palavras, Garção entende que o seu ponto de vista é o mais favorável à primazia da invenção literária, que, como vimos, era um ponto essencial da reforma dramática intentada pelos Árcades: sobrepunha a linguagem à mecânica.

O segundo aspecto tratado por Garção relativamente à Tragédia é o que talvez possamos desig-

nar pela expressão «economia». Uma economia dupla, aliás: a da acção e a das paixões. Sendo o fim da Tragédia mover o terror e a compaixão, procura saber-se quais são os meios mais eficazes de o alcançar. Ambos estes sentimentos nascem, segundo Garção, da surpresa. Mas esta surpresa não deve ser fortuita, antes estar contida no encadeamento dos acontecimentos. Um elemento essencial da tragédia grega é o «reconhecimento», isto é, a descoberta por duas personagens de laços que as unem e que anteriormente ignoravam. Deste reconhecimento resulta a «catástrofe» ou «peripécia» que leva ao desfecho: é o caso do *Édipo*, de Sófocles, em que o herói descobre em certo momento que é marido da própria mãe. Segundo Garção, «é preciso que o poeta com boa economia disponha por tal forma a sua fábula que os episódios ou os incidentes, nascendo uns dos outros, conduzam a pessoa fatal ao *reconhecimento;* que deste reconhecimento nasça a *peripécia;* que a peripécia mostre o protagonista em uma catástrofe desditosa, contra o que prometiam as circunstâncias e ideava a esperança dos espectadores». Semelhante efeito não seria conseguido, lembra Garção, com, por exemplo, um naufrágio, um desmoronamento e outros casos fortuitos.

A outra lei de economia é aquela a que poderíamos chamar lei da concentração e diz respeito às paixões atribuídas às personagens. É preciso, segundo o nosso crítico, que na mesma personagem se não misturem paixões incompatíveis, como seriam, por exemplo, o amor e o ódio. Daí resultaria aquilo a que ele chama *polimitia* ou seja a multiplicidade de fábulas, que levaria à perda da unidade de acção.

É por estes meios que deve procurar impressionar-se o público, e não pelas tramóias mecânicas adoptadas pelo «mau gosto»:

> Dragões, mágicos, navios, incêndios, batalhas, naufrágios, cárceres, patíbulos, demónios e espectros eram os milagres do Teatro. Há bem pouco que uma corte polida fazia as suas delícias de semelhantes espectáculos. E Metastásio, não obstante alguns destes defeitos, teria, se quisesse, uma estátua no Capitólio. (Dissertação II.)

Não sabemos como Garção aplicou estas reflexões sobre a Tragédia, porque se perderam as duas tragédias que escreveu — *Régulo* e *Sofonisba*. Em compensação, não nos ficaram as suas teorias sobre a Comédia, mas sim as duas comédias a que nos vamos referir.

A primeira, *Teatro Novo*, foi representada no teatro do Bairro Alto em 22 de Janeiro de 1766, e o público, com pateadas e assobios, não a deixou chegar ao fim. É uma peça em um só acto, que consiste simplesmente numa reunião de pessoas interessadas em montar um teatro e que discutem a peça a levar à cena. Há uma intriga à volta de uma rapariga, pretendida pelo seu jovem mestre de música, mas empalmada por um «mineiro» (ou «brasileiro», como se diria no século XIX) velho e muito rico, a contento do pai, que não pode dotá-la. O único tipo cómico é o «brasileiro». A intenção da peça é claramente didáctica. Lê-se com agrado, faz sorrir por vezes; mas a sua quase inópia de acção explica sobejamente o seu inêxito.

A outra peça, representada em 1770 para o teatro da Rua dos Condes, é mais movimentada. Oferece o mesmo esquema de uma reunião familiar, mas agora para levar a efeito uma «assembleia». Esta é cortada por dois incidentes: um, o apare-

cimento do Dr. Mucónio, que lança o alarme pretendendo que o filho da casa tem uma grave doença contagiosa — que vem a ser, afinal, o seu penteado aperaltado; outro, a intervenção da autoridade, para cobrar as dívidas do dono da casa, arrolando os seus bens. Estes dois choques movimentam a peça, como se o autor quisesse aproveitar a lição do seu anterior fracasso. Por outro lado, ele fez uma concessão ao gosto corrente, introduzindo uma cantata com música, a célebre *Cantata de Dido*, e recitatações. O cómico recai principalmente sobre a dona da casa, D. Urraca de Azevia, pelas suas pretensões fidalgas, e o seu digno filho, peralvilho da moda, com tranças, polvilhos e grandes fivelas nos sapatos. Um casal de criados continua a tradição dos «graciosos» do teatro espanhol. Certas cenas são de farsa popular, como aquela em que o muchacho, exíguo e enfeitado, de brincos nas orelhas e espada na mão, corre pela casa para vingar a honra dos Azevias, ofendida por um criado simplório que se pôs a bom recato: esta cena representa também uma concessão ao gosto corrente. Contràriamente ao que se tem dito, penso que a intenção mais funda da peça não é ridicularizar o gosto burguês pelas reuniões, mas sim os preconceitos fidalgos, e, em parte, os costumes e modas dos peraltas. A reunião, ou «assembleia», oferece aspectos simpáticos, revela as tendências democráticas que se generalizavam (as pessoas sentam-se indiscriminadamente sem «precedências»), e, como ficou notado, só D. Urraca e seu filho Joffre são verdadeiramente ridículos. Assim interpretada, *A Assembleia* é muito reveladora da ideologia de Garção.

Em ambas as peças se evidencia o notável conhecimento da língua, nas suas diversas modalidades, já revelado por Garção em outras composições, especialmente nas sátiras e nas epístolas.

A intenção de criar um teatro verdadeiramente nacional, com personagens características do meio e da época, é em ambos flagrante: o «brasileiro» rico, o burguês pelintra, o casamento por dinheiro, os preconceitos da nobreza, o peralta, são justamente tipos locais de actualidade. O problema da criação de um Teatro era um problema nacional. Mas não bastava a consciência disto para o resolver. As palavras com que conclui *O Teatro Novo* aplicam-se como uma luva ao fracasso de Garção e de outros Árcades, entre os quais sobressai o persistente Manuel de Figueiredo, admirável doutrinador, que não conseguiu ver vingar nenhuma das suas numerosas comédias e tragédias:

Inda o Fado não quer, inda não chega
A época feliz e suspirada
De lançar do Teatro alheias Musas,
De restaurar a cena portuguesa.
Vós, ó manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, ó Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaram o berço e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terêncio,
Esperai, esperai, que inda vingados
E soltos vos vereis do esquecimento.

Até hoje...

V

A ideologia político-social de Garção através das suas prosas

Como já atrás ficou notado, na própria carne da poesia de Garção está contida uma mentalidade que identificámos como burguesa. Nas prosas e no teatro a que agora nos reportamos vamos encontrar

esse mesmo pensamento desenvolvido de forma explícita e até um pouco polémica.

A peça mais significativa a este respeito é a Oração III, comemorativa das melhoras de D. José, escapo do atentado de Belém. Recitada numa celebração pública, num momento melindroso, em que era indispensável manifestar a máxima fidelidade ao Rei e à teoria da monarquia absoluta, essa oração tem, à primeira vista, um tom de louvaminha oficial e de panegírico obrigatório. Mas atentando nela verificamos que o autor soube pôr em relevo no elogio do Rei aqueles atributos que correspondiam ao seu próprio pensar. D. José é um manequim que Garção veste à sua maneira, com mesuras e gestos palacianos, não importa. Naturalmente que nem tudo podia ser dito, mas nunca Garção foi tão longe como aqui. Nem lhe faltam sequer certas notas particulares, hàbilmente introduzidas, como o elogio que já apontámos dos padres do Oratório, e a menção de nomes significativos, como o de Descartes e o de Locke. Algumas das afirmações mais significativas da Oração III encontram-se noutras orações, mas desconjuntadamente.

Substancialmente, Garção deprecia os valores da nobreza e valoriza os valores burgueses. Ocupam, com efeito, não só nesta oração, mas noutras, lugar de relevo máximo o elogio da paz e correspondente condenação da guerra, e, por outro lado, a exaltação do comércio e da classe a ele ligada.

A preservação da paz é o maior feito que o nosso autor atribui ao rei D. José. Só a paz, diz ele repetidamente, permite o florescimento das artes e das letras. Mas esta ideia das vantagens da paz acompanha-se em Garção de ideias secundárias, de «harmónicas», digamos, que lhe dão um significado particular. Uma delas é contrapô-la à

tradição histórica que faz de Portugal um país de guerreiros:

> Talvez que os soldados se queixem de não haver guerra, talvez que o piloto murmure de que não saiam armadas. Chamam a isto não sermos conhecidos no mundo. Lembram-se das expedições que nos ganharam tantas conquistas. Trazem sempre na memória o campo de Ourique, Aljubarrota, as linhas de Elvas. Mas não computam a despesa de uma longa guerra; o sangue que custa qualquer vitória; os incómodos de uma contribuição; a violência das reclutas, e as feias consequências da licença militar. (Oração I.)

Está aqui tocada a mentalidade chamada heróica herdada do século XVI; a condenação recai sobre os próprios títulos em que se fundamentava a basófia da fidalguia nacional. Garção é, apesar de tudo, discreto na expressão deste pensamento, que parece prenunciar Herculano e a sua interpretação da história de Portugal. Aconteceu-lhe por vezes nas suas poesias ir um pouco mais longe. É extremamente significativa esta estrofe da Ode XL:

Cessem as Musas de em canto harmónico
Exaltar esses nobres linfáticos [1]
Que, quais raios, só brilham
Quando destroem rápidos.

Outra «harmónica» a acompanhar e caracterizar este tema da paz encontra-se na Oração III:

> Quantos miseráveis pisados por seus próprios cavalos no furioso tropel dos conflitos, mordendo a dura terra, não estarão amaldiçoando agora os interesses dos monarcas?

[1] No sentido de semiloucos, visionários.

E depois de descrever com os recursos da Retórica os desastres da guerra, prossegue, no mesmo fio de pensamento:

> Se compararmos o horror de tão feia perspectiva com a deliciosa paz de que gozamos à sombra do real trono de V. M., só então conheceremos nossas venturas e a infelicidade daquelas nações que, sacrificadas mais às ideias do Gabinete do que à defesa da Pátria ou ao decoro do rei, pagam com as vidas a má interpretação dos tratados.

É evidente que está aqui dando sinal de si o pacifismo iluminista que não via na guerra mais do que uma estupidez sangrenta proveniente da «imaginação de 300 ou 400 pessoas espalhadas à superfície deste globo, com o nome de príncipes ou de ministros» (Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*). As referências às «ideias do Gabinete», à «má interpretação dos tratados» e até, caso notável, aos «interesses dos monarcas», que os miseráveis estropiados estão amaldiçoando, não pode levar a outra conclusão. E Garção, para rematar, despe o seu manequim, D. José, dos tradicionais símbolos guerreiros da monarquia:

> Não brilha menos a coroa real guarnecida com os ramos de oliveira do que ornada com os louros da vitória tintos com o sangue dos vassalos.

A crítica do ideal guerreiro acarreta, evidentemente, a da nobreza, tradicional portadora daquele ideal. Os discursos oficiais não eram, é certo, o lugar próprio para satirizar de maneira expressa a classe a que pertenciam muitos nobres que ocupavam altos cargos e se encontravam na assistência. Garção fá-lo noutros lugares, e especialmente no drama *A Assembleia*, servindo-se de

D. Urraca de Azevia e de seu filho, personagens que, como notámos já, monopolizam todo o cómico da peça. Mas há maneiras de dizer as coisas, e Garção exprimia o seu pensamento elogiando a protecção dispensada pelo Rei à classe comerciante.

De facto, este último tema e o da paz são os fundamentais na exposição das virtudes do reinado de D. José, são os que resistem a todos os resumos e simplificações. Quando na Oração II procura mostrar que o rei, sem ter passado um alvará privilegiando a Arcádia, lhe deu, não obstante, a protecção mais eficaz, aponta a paz e o comércio:

> A verdadeira protecção consiste na tranquilidade pública, na paz e na abundância. Agora provar-vos-ei, ó Árcades, que devemos esta venturosa situação à sabedoria do nosso Augustíssimo Soberano. Mostrarei que restaurou, ou, para melhor dizer, que fundou o Comércio, aquele admirável apoio da Monarquia, de que pendem as forças da Nação, a magnificência do príncipe e a reputação do Estado; aquele negócio fundado na boa fé e na verdade; aquele que honra as leis; aquele que tem feito gloriosas e florentes tantas monarquias.

E depois de referir alguns factos demonstrativos da protecção régia ao Comércio, põe esta política em contraste com a política belicista:

> Se um príncipe imprudente ou ambicioso desejasse as províncias alheias; se para devastá-las ou para possuí-las levantasse numerosos exércitos, lançasse pesados tributos, fizesse inumeráveis reclutas; se nos estrugisse a artilharia; se nos incomodassem os quartéis, se nos algemassem os inimigos, quem estudaria? Quais seriam nossos versos? Que força teria a eloquência portuguesa? (Oração II.)

São dois tipos de política e dois tipos de mentalidade os que Garção aqui confronta. A con-

cepção do Estado como empresa que tem por fim garantir a abundância e a segurança com base numa sã vida comercial supõe, com efeito, toda uma mentalidade com a sua escala de valores. É uma visão geral que abrange uma interpretação do presente, um programa de futuro e uma perspectiva do passado. É interessante verificar como Garção contrapõe à tradicional visão heróica da história, e especialmente da história dos Descobrimentos, uma interpretação económica dela e deles. Elogiando as providências de D. José a favor do Comércio, lembra:

> Esqueciamo-nos de que fomos os primeiros descobridores das riquezas de todo o mundo e que nossos galeões foram os que primeiro surgiram em portos da Ásia, da África e da América. Não liamos a história do nosso país, tapávamos os ouvidos; não queríamos saber que Portugal tinha sido em séculos mais remotos o empório do Comércio. (Oração III.)

Este texto deve ser confrontado com outro pouco atrás transcrito, em que se insinua a vaidade das recordações de batalhas, simbolizadas em Ourique, Aljubarrota, linhas de Elvas. Um e outro lembram as diatribes de Herculano contra a historiografia que concebe o passado como uma sequência de batalhas e que nelas faz consistir a glória nacional.

Na escala de valores de Garção, o Comércio e os comerciantes ganham uma posição de primeiro plano na hierarquia social. A classe dos comerciantes assume no seu pensamento o principal papel dirigente.

> Foi então que os Portugueses ouviram dizer que o Comércio era o maior apoio do Estado; [...] e que o corpo do Comércio era um corpo nobre e respeitável entre as nações mais polidas e as repúblicas mais poderosas.

E como se isto não fosse bastante explícito, acrescenta um pouco adiante:

> Assim acabámos de conhecer que os interesses dos comerciantes eram os interesses da Nação, que deles resultava o bem comum e que sem eles se abatiam as forças da Monarquia.

Garção não poderia ter expresso mais claramente a consciência do papel hegemónico que se atribuía em Portugal a si própria a burguesia mercantil. Ter essa consciência era simultâneamente, no nosso poeta, ter consciência da sua situação social e também do conteúdo de classe de toda a sua produção literária. Tudo é nele límpidamente coerente: a sua doutrina de reforma literária inspirada pela Razão — que nesta época era uma arma da burguesia contra as instituições feudais — e pelo Bem Público — que nesta época a burguesia representava; a sua defesa na Arcádia, concebida em moldes igualitários e tendente a fazer prevalecer a crítica contra os privilégios de toda a ordem, incluindo os da fantasia; o próprio conteúdo burguês, familiar e realista, que é, como vimos, o que há de mais novo e prometedor nas suas composições líricas e satíricas. Um poeta como Garção (ao lado de outros) assinala que em meados do século XVIII a antiga sociedade senhorial portuguesa estava virtualmente morta e que a burguesia mercantil, embora formalmente acatando as instituições tradicionais, se tornara a classe dirigente[1].

(*In* Correia Garção, *Obras Completas*, II, Lisboa, 1959.)

---

[1] Este parágrafo foi acrescentado para a 1.ª edição.

Fernão Lopes

Fernão Lopes

Se os chamados «Painéis de S. Vicente» são anteriores à morte do infante D. Henrique (1460) — o que parece evidente, visto que lá está o retrato do mesmo infante —, o homem que se vê ao fundo, no canto direito do painel do arcebispo, com um grosso volume debaixo do braço, é, muito presumìvelmente, o cronista em funções, Fernão Lopes. É um velho robusto, de olhar destemido e sabedor, lábios firmes mas não secos, rosto adiposo de refegos e vincos profundos, como é frequente nos trabalhadores sedentários, um perfeito *clerc*, mas enérgico, animado de dignidade e de segurança, imperiosamente viril.

É o guarda-mor da Torre do Tombo e o cronista do Reino, o homem que, embora numa posição de servidor, está na posse dos papéis e dos segredos do Estado. É de todos, certamente, o que melhor conhece a história pública e secreta das figuras que estão à sua volta e de toda essa sociedade que o pintor retratou na sua hierarquia de infantes, arcebispos, condes, cavaleiros, burgueses, mesteirais, retrato singular e prodigioso de uma nação organizada, em que os diversos grupos sociais figuram por direito próprio à volta do rei.

Só na época de Fernão Lopes poderia ter sido executado um tal retrato colectivo, que não é apenas de privilegiados, em que as personagens nobres, burguesas ou populares têm a mesma grandeza e a mesma dignidade. Época única, com efeito, essa que medeia entre dois acontecimentos decisivos — a insurreição de Lisboa de 1383 e a batalha de Alfarrobeira, em 1449 —, a época, talvez, em que a nação portuguesa viveu o seu momento de maior equilíbrio e de plenitude nacional.

Nessa época se situa a maior parte da vida de Fernão Lopes. Data de 1418 a primeira notícia que dele ficou registada: ocupava desde havia pouco o cargo de guarda das escrituras do Tombo, ou seja do Arquivo-Geral do Reino. Competia-lhe não só a conservação dos arquivos, mas também a passagem de certidões e cópias autênticas dos respectivos documentos. Para isso estava habilitado com o seu ofício de tabelião ou notário, que se alcançava mediante um exame adequado. Fernão Lopes pertencia à categoria privilegiada dos tabeliães, visto que era «tabelião-geral», isto é, com competência para exercer a profissão em qualquer área do Reino[1]. Aparece também em documentos oficiais como escrivão de D. João I e de D. Duarte.

Mas não era um tabelião, e tão-pouco um escrivão de rotina. Ainda em vida de D. João I, isto é, antes de 1431, estava ele encarregado de compilar e escrever a crónica geral do Reino e a dos feitos de el-rei D. João I. É o que diz o seu sucessor, Gomes Eanes de Zurara. Em 1434, o rei D. Duarte atribui-lhe uma importante tença (14 000 réis anuais) por esse trabalho, que está continuando.

[1] V. nota C no fim do volume.

Nas vésperas da expedição a Tânger, em 1437, é ele «escrivão da puridade», isto é, uma espécie de superintendente-geral da casa do infante D. Fernando. Mas foi na qualidade de notário que redigiu o testamento deste infante. Tinha então um filho já médico, ao serviço do infante D. Fernando, de nome Mestre Martinho. Este médico acompanhou o amo a Tânger e com ele morreu em África.

Sob o governo do regente conservou o favor da corte. Em 1439, quando se esboçava a guerra civil entre D. Pedro e a rainha viúva, recebeu a confirmação da tença e do encargo de redigir a crónica. E em 1449, no fim da regência, foi-lhe atribuída, em nome de D. Afonso V, nova tença pelos trabalhos passados e futuros. Mas não os continuou por muito tempo. Em 1451 estava substituído por outro cronista, Gomes Eanes de Zurara, conservando embora o cargo de guarda-mor da Torre do Tombo até 1454, ano em que foi reformado, em atenção à sua muita idade. Mas ainda vivia em 1458, perseguindo tenazmente um neto, filho natural de Mestre Martinho.

Combinando estes vários elementos e entrando em linha de conta com os sessenta e tal anos que aparenta no retrato dos Painéis, nasceu à roda de 1380 e teria pouco mais de 70 anos à data da reforma. Viveu, portanto, em cheio essa época excepcional, cujo espírito as suas crónicas e o retrato colectivo dos Painéis fixaram para a história. Pertencia à geração «bem-aventurada» que não foi quinhoeira dos horrores do cerco de Lisboa em 1383.

Assistiu à paz com Castela, em 1411, e testemunhou a alegria geral com que ela foi recebida pelos homens já encanecidos que tinham começado a guerra, burgueses e mercadores assisados, e a contrariedade que com ela experimentaram os man-

cebos guerreiros e frívolos que viam fugir-lhes o saque.

Entre os tais mancebos ambiciosos de aventuras cavaleirescas contavam-se os próprios filhos do rei, os infantes. Fernão Lopes assistiu ao engrandecimento descomedido deles. Não falando do herdeiro, D. Duarte, os dois mais velhos, D. Pedro, duque de Coimbra, e D. Henrique, duque de Viseu, foram personagens de enorme riqueza, poderio e influência, vindo logo atrás deles o bastardo D. Afonso, conde de Barcelos, também senhor de imensas terras, genro e herdeiro do Condestável. Este último, embora retirado e incompatibilizado com a corte, incluía-se neste restrito grupo de supernobreza de sangue real que governava efectivamente o País. Os filhos mais novos do rei, D. João e D. Fernando, encontraram já as posições ocupadas pelos mais velhos. D. João remediou-se casando com a filha do irmão conde de Barcelos, neta do Condestável. D. Fernando, o amo de Fernão Lopes, ficará com a casa mais pequena, e a sua insatisfação será uma das ocasiões que levarão à empresa de Tânger. O poder dos filhos de D. João I é tal, desde os últimos anos do reinado do pai, que o regime vigente em Portugal pode definir-se não como uma monarquia, mas como uma pequena oligarquia. Como diz o cronista Rui de Pina, Portugal inteiro andava à vontade dos filhos de el-rei D. João.

Segundo Zurara, a expedição a Ceuta, em 1415, teve como origem o desejo dos infantes de serem armados cavaleiros em prémio de serviços de cavalaria. Tal asserto é fantasista como explicação de conjunto, mas pode ser tomado como pormenor significativo da posição privilegiada e da influência, já então, dos infantes, assim como do espírito cavaleiresco em que eles se formaram. É um espírito relativamente novo em Portugal, trazido pelos Ingleses na época de D. Fernando, acentuado pelo casamento de D. João com uma infanta inglesa. Da influência inglesa resultaram não apenas novas tácticas de guerra, nova nomenclatura militar, mas também a introdução de cerimoniais de cavalaria, ignorados em Portugal, como o prova o facto de o rei D. Fernando ter sido armado cavaleiro já nos últimos anos da sua vida pelo duque de Cambridge.

A expedição vitoriosa de Ceuta é um acontecimento decisivo que vai determinar toda a história política e económica subsequente de Portugal. Em 1437 arrastou à tentativa de Tânger. Segundo Rui de Pina, está na origem desta o descontentamento do infante D. Fernando: desfavorecido em relação aos irmãos, disse ao rei que, por se sentir pobre, ia emigrar para tentar fortuna. Ante D. Duarte, perplexo, apresenta-se o infante D. Henrique com a sugestão da conquista de Tânger, para dar ao irmão ocasião de ganhar alguma «honra», expressão com que nesta época se designava não só o lustre social, mas também os meios materiais com que ele se sustenta.

Mas aqui, contràriamente ao que sucedera relativamente a Ceuta, nasceu uma forte oposição. Os infantes D. Pedro e D. João e o conde de Barcelos votaram contra. Trocaram-se argumentos vários, discutiu-se o problema teórico da guerra justa ou injusta, e sobre esse ponto de direito canónico foi consultado o papa. Mas o fundo da questão eram os «pedidos», isto é, a contribuição em dinheiro que o rei tinha de arrancar aos «povos» para custear a guerra. Em teoria, os «povos», isto é, os burgueses, lavradores e mesteirais, podiam dar ou recusar o seu apoio; na prática, o rei conseguia de uma maneira ou de outra fazer prevalecer a sua vontade. E com efeito, nas

cortes de Abril de 1436, em Évora, os procuradores dos «povos» outorgam a concessão de «um pedido e meio», o qual foi logo lançado e cobrado, «não sem grande murmuração e descontentamento do povo, cujas vozes e lamentações por interpostas pessoas [...] feriam a alma de el-rei com muita tristeza»[1]. Os «povos», de resto, tinham contra D. Duarte outros motivos de descontentamento, visto que, no começo do seu reinado, ele excluíra do Conselho Real os seus procuradores, reduzindo desta forma a participação no governo do Terceiro Estado, que caracterizara o longo reinado de D. João I, rei por força da eleição popular.

O desastre de Tânger, em que Fernão Lopes, como vimos, sofreu pessoalmente a perda do amo e do filho, veio acirrar o antagonismo entre os dois partidos que se esboçaram a propósito da preparação da malograda façanha. Para poder regressar, D. Henrique tivera de prometer a entrega de Ceuta aos Mouros, deixando nas mãos deles como refém o pouco afortunado infante D. Fernando. Mas ele e o seu partido opuseram-se depois ao cumprimento deste pacto. O rei, espírito meticuloso e introvertido, hesitou, e hesitando estava quando morreu, inesperadamente, em Setembro de 1438. Não teve a coragem de escolher entre D. Pedro e D. Henrique, os dois chefes virtuais dos dois partidos opostos.

Qualquer deles era homem de envergadura e de largas vistas. Em D. Pedro, a experiência do mundo, enriquecida por longas viagens, aliava-se ao saber livresco. Senhor das artes da guerra e da corte, era também muito entendido na intriga e na espionagem. E com isto dotado de uma altivez

[1] Tiro esta citação e as seguintes das crónicas de D. Duarte e de D. Afonso, de Rui de Pina.

feudal desmedida e de uma audácia de jogador de grandes lances. «Grandeza» é uma palavra que lhe cabe bem. A seu lado, D. Henrique, que o desastre de Tânger não abatera, aparece, segundo o retrato que dele faz Rui de Pina, como um homem sagaz, silencioso, astuto na intriga, hábil em manobrar os trunfos psicológicos de que dispunha. Assim soubera utilizar a sua influência sobre a rainha sua cunhada, no momento melindroso em que ela estava para dar à luz, para decidir o rei D. Duarte a aprovar o projecto de Tânger. Eram estes os dois homens mais poderosos do Reino, habituados a mandar nas suas terras quase como senhores soberanos. O irmão mais velho, bastardo, participava nos conselhos em que habitualmente deliberavam os filhos de el-rei D. João, e era, além disso, sogro do infante mais novo, D. João (excluindo o que continuava preso em África). Mas estava prejudicado pelo seu nascimento ilegítimo. Simples conde, enquanto os dois irmãos mais velhos eram duques, tinha ambições a satisfazer.

D. Duarte legara em testamento a regência à rainha D. Leonor, a quem também dedicara o *Leal Conselheiro*. Havia já outro exemplo de uma mulher regente, Leonor Teles, que, aliás, não deixara atrás de si boa recordação no povo. E D. Leonor de Aragão tinha contra si o não ser portuguesa. Os irmãos — infantes de Aragão — pretendiam dominar em Portugal. O seu título ao governo dificilmente vingaria contra a vontade dos irmãos do rei. A validade da cláusula de testamento de D. Duarte foi logo contestada pelos procuradores da cidade de Lisboa, que declararam competir às cortes a eleição do regente, segundo Rui de Pina, que estamos seguindo.

> Porque assim como a nós sòmente pertence eleger rei, se a real e legítima sucessão destes

> reinos por algum caso, o que Deus não queira, se extinguissse, e se não guardaria em tal caso testamento nem disposição do rei postumeiro assim pertence a nós eleger agora regedor por vós.

A eleição em cortes de D. João I, contra o direito feudal, criara um precedente; o direito novo era imposto pela força efectiva dos povos do Reino. Tão grande que vai constituir a base política em que vão apoiar-se as ambições de D. Pedro à regência.

O testamento de D. Duarte é, de facto, invalidado pela oposição popular, e a rainha viúva é forçada a aceitar que a questão da regência seja discutida em cortes. Pelo lado da rainha está a maior parte da nobreza, que esperava obter dela o maior número possível de vantagens, justamente porque a posição precária em que ela se encontrava, por ser mulher e estrangeira, a obrigava a pagar caro o apoio dos fidalgos. O conde de Barcelos, D. Afonso, é o chefe deste grupo. Ao lado de D. Pedro está o povo e a gente miúda, que os fidalgos desdenham, avaliando mal a sua verdadeira força. O infante D. Henrique, assumindo o papel de árbitro entre os dois partidos, negoceia laboriosamente um compromisso, que é já de si significativo da força dos «povos». Competiria à rainha reger a fazenda; ao infante D. Pedro, a defesa, e ao conde de Arraiolos, filho de D. Afonso, a justiça. Haveria junto destes regedores um conselho composto de um representante de cada «estado», e reunir-se-iam anualmente as cortes, limitadas a dois prelados, cinco fidalgos e oito cidadãos, cabendo-lhes a resolução dos assuntos que os do Conselho não soubessem decidir, além de outras que lhes ficavam reservadas. O número de representantes do Terceiro Estado era, portanto.

de oito, contra sete do clero e fidalgos conjuntamente.

Este compromisso não foi aceite pelos de Lisboa, que entravam em grande agitação. Para isso concorreu o episódio dos «varejos», ou inspecção de mercadorias a que eram submetidos os mercadores todos os sete anos, para controlar o pagamento do imposto. Intempestivamente, a rainha mandou executar os varejos, entregando a execução a um protegido seu. Os mercadores, que sempre protestaram contra tal medida, desde tempos antigos, foram à Câmara da cidade pedir que obtivessem a anulação da ordem da rainha.

«A cidade fez sobre isso seu ajustamento», onde compareceram os representantes da autoridade, mas tal era a indignação popular que estes tiveram de fugir, salvando a custo a vida, sendo um deles obrigado a saltar pela janela. Esta questão de carácter económico logo assumiu aspecto político, porque, para justificar a sua resistência, os da cidade alegavam que o alvará dos varejos não era válido, por ser passado exclusivamente em nome da rainha, e não em nome conjuntamente da rainha e do infante D. Pedro.

> Os que fizeram este insulto e alvoroço eram quase todos os do povo, com alguns principais da cidade.

A coisa chegou a ponto que a rainha, que fugira de Lisboa para Sacavém, pediu ao conde de Arraiolos, regedor da justiça, que viesse restabelecer a ordem na cidade. Mas a chegada do conde agravou o alvoroço. Dizia-se que ele vinha fazer justiça nos provocadores do motim dos varejos. Um partidário da rainha, funcionário da Relação, declarou pùblicacamente que com esta ida do conde à cidade haveria tais justiças que cedo haveriam de ver as gigas

da Ribeira cheias, não de pescado, mas de pés e mãos dos amotinados. Os principais da cidade fugiram amedrontados, mas os do povo cresceram na sua rebeldia, a tal ponto que o conde, convencido de que não poderia submetê-los pela força, tentou acalmá-los com palavras mansas. Convidou para isso um bom pregador dominicano, que falou ao povo reunido junto de S. Domingos. O frade, esquecido aparentemente da sua função pacificadora, censurou àsperamente os cidadãos e o povo, lembrando-lhes o castigo que tinham sofrido os cidadãos de Bruges por se revoltarem contra o duque Filipe. Com isto a indignação da multidão crescera de tal forma que o frade, em pânico, fugiu sem acabar o sermão.

> E os povos, depois de comer, não esquecidos do escândalo do sermão, foram ao mosteiro e disseram ao prior que logo lançasse Frei Vasco fora dele, senão que o derribariam e queimariam. E o prior, aconselhado na necessidade do tempo, assim o fez.

O conde de Arraiolos, considerando-se enxovalhado e impotente, voltou pelo mesmo caminho. Foi a ocasião de D. Pedro mostrar o seu ascendente sobre o povo de Lisboa. Convocou-o, discursou perante ele, exortando-o ao sossego; mas os procuradores dos mesteres, isto é, os oficiais mecânicos, logo lhe responderam que toda esta desordem resultava de o governo do Reino estar entregue a várias pessoas, e que era indispensável que ele, D. Pedro, o assumisse sòzinho.

A cidade estava entregue a si própria, não reconhecendo outra autoridade senão os seus próprios representantes. Fizera fugir a rainha; expulsara o conde de Arraiolos. O arcebispo D. Pedro, decidido a resistir, tratou de se fortificar nos seus

paços e de armar os seus homens. Mas foi obrigado à força a retirar-se das posições fortes que ocupara e, por fim, a fugir também. Dias depois, considerando-se insultados por certos ditos do orgulhoso prelado, os cidadãos e o povo de Lisboa deliberaram suspendê-lo das suas funções e rendas, e mandaram pedir ao papa a destituição dele.

A insurreição culminou numa grande assembleia, em que «os oficiais mecânicos de Lisboa e outra gente populár» firmaram uma moção pela qual, por certas razões que apontavam, declaravam a sua resolução de que «o infante D. Pedro fosse seu regedor sòmente, e que assim o prometiam de requerer nas cortes, e que o contrário não consentiriam ou sobre isso morreriam, se o caso assim o requeresse». Depois dicidiram eleger um chefe militar para a cidade. Foi por eles escolhido o conde de Avranches, cavaleiro semilendário pelas suas proezas dentro e fora de Portugal, partidário ardoroso do infante D. Pedro. Dois procuradores da cidade foram levar-lhe o convite. Chegado ele a Lisboa, foi recebido pela população em massa, levado à Câmara com grandes honras, e ali lhe foi entregue a bandeira da cidade, depois de um cerimonial apropriado, em que os representantes da cidade proferiram «largas palavras de grande seu louvor» e em que ele jurou aceitar as condições da responsabilidade que assumia perante a cidade.

Lisboa procede como um verdadeiro soberano: destitui o seu arcebispo; nomeia seu capitão um considerável senhor feudal. Desde o motim dos varejos até esta afirmação de soberania, desenrola-se toda uma revolução popular, a que Fernão Lopes muito provàvelmente assistiu, em que possìvelmente participou, cujas esperanças e ansiedades certamente viveu.

E Lisboa não está só. Acompanham-na as cidades e vilas do resto do Reino. Bem o experimentou o arcebispo de Lisboa, que, julgando a sua vida em perigo, procurou acoitar-se dentro dos muros de Óbidos. Não conseguiu que lhe abrissem a porta e teve de fugir para Castela. O Porto fizera, como Lisboa, a sua eleição do regente. E quando a rainha enviou cartas às vilas e cidades do Reino, chamando-as à ordem e à obediência, as populações maltrataram os mensageiros e impediram que esses documentos ficassem registados nos livros das câmaras e cartórios dos conventos.

A decisão final sobre a questão da regência, já que o acordo negociado pelo infante D. Henrique estava pràticamente por terra, foi pelos infantes deixada para as cortes a reunir em Dezembro de 1439. Mas Lisboa e o Porto decidiram não perder a iniciativa. As cortes, como se vira, eram lugar para conciliábulos secretos, compromissos, negociações. Os partidários de D. Pedro querem colocá-las perante o facto consumado.

Além do conde de Avranches, viera para Lisboa o infante D. João, que era talvez o mais decidido adepto de D. Pedro e o incitava a tomar o poder sem esperar pelas cortes. Segundo o cronista, viera a convite da cidade, que assim ganhava para seu chefe um dos infantes. Metendo-se dentro dos muros de Lisboa, posição que as guerras passadas tinham mostrado muito forte, o infante D. João fazia uma espécie de pronunciamento armado. Os da cidade prepararam-se para a guerra e começaram por tomar o castelo, onde D. Afonso, partidário da rainha, quis resistir: «os da cidade, vendo a contumácia e ousadia de D. Afonso [...] por acordo geral que sobre isso houveram foram cercar o castelo», obrigando-o a render-se pela fome.

Dando mais um passo, os chefes populares de Lisboa decidem proclamar o regente, já por eles eleito, antes da reunião das cortes. Esse acto foi planeado por um velho tanoeiro, homem afazendado, chamado Lopo Fernandes, e pelo Dr. Diogo Afonso Mangancha, grande letrado e jurista.

Juntou-se a maior parte da cidade na Câmara, e o Dr. Diogo Afonso fez uma larga exposição, com muitas razões de direito e exemplos de história antiga, concluindo pela exclusão da rainha. Depois, com outras razões e exemplos, provou com igual abundância que a regência devia ser dada a varão com virtudes e qualidades, que se achavam no infante D. Pedro, «pelo que concluiu que ele devia ser requerido e forçado para isso, mesmo que por sua vontade o não quisesse aceitar». Houve breve discussão e redigiu-se nesse sentido um «acordo», que foi votado pela maioria. Comunicado ao infante D. João, o acordo foi seguidamente publicado a todo o povo da cidade. Um pregador o leu no refeitório de S. Domingos e no final pediu a todos que dissessem o que lhes parecia. Logo um Diogo Pires, sapateiro, respondeu bradando: «Que acordo nem parecer há-de ser o nosso senão assinarmos todos esse e fazermos logo vir o infante D. Pedro, e que comece a reger!»

E logo os brados da multidão ratificaram o dito do sapateiro. E todos quiseram pôr a sua assinatura no documento.

> Trabalhava cada oficial mecânico por pôr ali o seu nome, como se com isso acrescentasse sua honra e fazenda e remediasse de todo a necessidade do Reino

Foi depois o acordo notificado à rainha, aos infantes, aos condes, às cidades e às vilas. D. Henrique, o autor do compromisso agora inutilizado,

ficou descontente, diz Rui de Pina, por os de Lisboa terem usurpado o poder e autoridade reservados às cortes. De facto, a vitória do partido do regente far-lhe-ia perder a vantajosa posição de árbitro.

Que valor podiam ter agora essas cortes? A rainha recusava-se, com razão, a comparecer nelas, a não ser que as vilas e cidades do Reino revogassem o «acordo» da cidade de Lisboa e o infante D. Pedro renunciasse à eleição. Respondeu o infante: «A eleição que os povos sem mim e sem meu requerimento fizeram, eles a revoguem, se quiserem, pois têm o poder.»

Fingindo inclinar-se perante a vontade dos povos — como outrora o pai, ao aceitar o cargo de regente e defensor do Reino —, o infante satisfazia a sua ambição. Forte com o apoio de Lisboa, vem por sua vez meter-se nos seus muros, à frente de um exército de mais de 4000 homens. Mas os de Lisboa não deixaram de marcar com rigor a situação. Pediram ao infante que parasse no Lumiar e aguardasse aí uma deputação da cidade. Elegem doze deputados, sobre cuja proposta o infante é declarado regedor e defensor; quatro representantes são enviados a comunicar-lhe esta resolução e que antes de entrar na cidade teria de aceitar o cargo e fazer o respectivo juramento. O infante, «vendo-se constrangido dos cidadãos», fez como lhe era dito. E após a sua entrada solene ratificou pùblicamente este juramento na Sé.

As cortes, reunidas em 10 de Dezembro de 1439, limitaram-se a ratificar a eleição dos «povos», após a arenga do orador e jurista das grandes ocasiões, o Dr. Diogo Afonso de Mangancha.

Desta forma D. Pedro foi regente por virtude da eleição popular, que invalidou o testamento do rei, e por obra da força política e material dos

povos, especialmente de Lisboa. Neles estava de facto, como notava D. Pedro, o poder. A nobreza, cujo chefe era o conde de Barcelos, sentiu-se desarmada. O infante D. Henrique inclinou-se para o lado mais forte.

Para tentar reaver a sua situação, D. Leonor não tinha ninguém a quem recorrer senão os irmãos, poderosos em Castela; e nessa esperança se sublevaram com ela o conde de Barcelos e o prior do Crato. A ameaça da invasão castelhana evocava fortemente a situação de 1383-1385: a nobreza portuguesa, aliada à de Castela, tentando dominar os «povos» de Portugal. Mas os infantes de Aragão não puderam enviar o auxílio pedido, e o regente eleito dominou sem dificuldade os nobres rebeldes.

É só para o fim da vida que Fernão Lopes vê alterar-se esta situação, quando provàvelmente tinha escrito a maior parte da sua obra conhecida. Em 1449, expulso da corte, vendo aproximar-se a sua perdição final, por vingança dos fidalgos que ele tinha reduzido à obediência, graças ao apoio dos «povos», o duque de Coimbra, dando uma última e suprema prova da sua incomensurável audácia, sai em som de guerra das suas terras para desafiar o rei em campo de batalha. É a última grande cartada que pode jogar, com uma probabilidade ínfima de ganhar, entre muitas de perder tudo. Acompanha-o o fiel conde de Avranches, que jurou não lhe sobreviver. É uma guerra civil entre senhores feudais. Hesitante sobre a estratégia a seguir, D. Pedro tem o pensamento de avançar sobre Lisboa, confiando no apoio da cidade. Mas um conselheiro adverte-o de que a cidade «já não era a mãe que o criara, segundo ele dizia e confiava, mas que a havia de achar muito irada e bem guardada madrasta contra si».

O facto é que o rei ou os seus conselheiros por ele tinham tomado suas precauções, enviando fidalgos e tropas que a guardassem. Fosse como fosse, os povos do Reino não fizeram ouvir a sua voz neste lance decisivo e o infante deixou nos campos de Alfarrobeira a vida, em Maio de 1449. Desta vez a guerra decidiu-se entre clãs feudais, perante a passividade do povo, e venceu o que tinha melhores tropas.

Dois anos depois, Fernão Lopes tinha sido afastado do seu cargo de cronista, não sabemos a partir de quando, e é quase certo que tudo o que escrevera sobre a época subsequente à paz com Castela, em 1411, foi substituído ou adaptado a novo espírito pelo apaniguado do infante D. Henrique, Gomes Eanes de Zurara, o novo cronista-mor, em cujas páginas o povo cessa de falar.

O paralelismo entre os acontecimentos que atrás ficam resumidos e os que Fernão Lopes narrou na sua *Crónica de D. João I* é impressionante. Num caso como noutro, tudo começa pela insurreição popular em Lisboa, a propósito de uma questão de sucessão dinástica, insurreição que encontrou eco imediato na maior parte dos outros lugares do Reino. Lisboa suprime a autoridade feudal, governa-se a si própria, expulsa a rainha. Não respeita mesmo a autoridade eclesiástica: o prelado de Lisboa é morto pela população em 1383; se escapa com vida em 1439, deve-o por certo a ter fugido a tempo. A cidade, num caso como noutro, é constituída por dois grupos principais, os «cidadãos principais», que dominam a Câmara e são os mais prudentes, e o povo miúdo, os «mesteirais», ou gente mecânica, mais decididos a ir às do cabo; mas estes grupos unem-se, aqui e no resto do País, para enfrentar a nobreza. Num caso como noutro, a nobreza apoia a princesa estrangeira e aceita ou está disposta a aceitar a ajuda de tropas castelhanas. E tudo conclui pela vitória de um direito popular, isto é, de um direito imposto pela força dos povos, contra a legitimidade feudal: o direito segundo o qual compete, em certos casos, ao povo escolher o seu rei. Há inclusivamente pormenores de flagrante semelhança: as cartas da rainha são destruídas e os seus mensageiros perseguidos pela gente das cidades, vilas e lugares. E personagens paralelas: o conde de Avranches, querido do povo (caso singular entre os fidalgos), é um segundo Nun'Álvares; e o Dr. Diogo Afonso de Mangancha, que se encarrega de dar forma jurídica ao direito popular, metendo vinho novo nos odres velhos, é um segundo João das Regras.

Certo que há diferenças: a personalidade poderosíssima de D. Pedro contrasta vivamente com a insignificância de D. João I. Fernão Lopes teve ocasião de conhecer ambos pessoalmente. Mas o essencial é que a relação de forças em 1383 se repete em 1439, conduzindo a um mesmo resultado. Há um país burguês e popular capaz de dominar a aristocracia senhorial. Tem uma cabeça, Lisboa, onde se decidem os destinos de todo o País, na praça pública, em grandes comícios. Em última instância, o governo de Lisboa compete à assembleia popular que tem o seu *forum*, ou *ágora*, no Largo de S. Domingos. Juntamente com o Porto e com outras cidades, Lisboa constitui uma espécie de federação de «povos», cada qual com a sua assembleia popular. Estas instituições embrionárias, de que já encontramos antecendentes no reinado de D. Fernando, funcionam eficientemente e com o mesmo resultado em 1383 e em 1439. E estão em vias de passar do facto ao direito: já a eleição

popular do Mestre de Avis é invocada como precedente e prova de um direito não escrito.

Não será arriscado dizer que foi esta realidade social e política que permitiu a Fernão Lopes ter dos acontecimentos desenrolados cinquenta ou sessenta anos antes a visão que nos expõe na *Crónica de D. João I*. Não tivesse ele vivido uma revolução popular triunfante, e a crise iniciada em 1383 apareceria nas suas crónicas como uma guerra entre senhores ou entre reis, como sucede em casos semelhantes a todos os cronistas da época feudal.

Desta forma, Fernão Lopes oferece-nos um duplo depoimento: em primeiro lugar, deixou-nos a história da insurreição e da luta pela independência no final do século XIV; em segundo lugar, na própria maneira de encarar e compreender esse acontecimento deixou-nos um testemunho da mentalidade resultante da situação social em que se encontrava Portugal na primeira metade do século XV. Toda a historiografia é feita à luz de uma experiência social contemporânea.

Foi para os historiadores vindouros uma sorte rara que o cronista de D. João I tivesse vivido antes da batalha de Alfarrobeira. Isso lhe permitiu escapar aos quadros da ideologia senhorial, ter uma visão da multiplicidade das forças políticas que determinaram os acontecimentos, aperceber-se dos antagonismos que opõem entre si as diversas classes que disputam a hegemonia numa mesma nação, dar-se conta do dinamismo da sociedade.

É a partir desta perspectiva que temos de apreciar a questão da objectividade ou da veracidade da *Crónica de D. João I*. Não é problema que se possa pôr microscòpicamente ou em escala individual, analisando a floresta árvore por árvore. Importa-nos menos o retrato dos indivíduos do que o retrato da sociedade — e esta não resulta

da mera aglomeração dos indivíduos. É bem possível que, por exemplo, o retrato de D. Leonor Teles seja tendencioso, porque reforçava um dos argumentos de João das Regras contra os direitos do marido de D. Beatriz: a incerteza da paternidade dela, dado que era filha de «mãe não casta». E os especialistas crêem que o campo de batalha de Aljubarrota é como o descreve Pero López de Ayala, e não como o descreve Fernão Lopes, refutando-o. Em contrário poderiam apontar-se numerosos exemplos de escrúpulo documental, mostrando que Fernão Lopes, de acordo, aliás, com a sua formação profissional de tabelião, se baseia, sempre que isso é possível, em documentos autênticos que tinha ao seu dispor na Torre do Tombo, tais como leis, tratados, artigos de cortes, e noutros, ainda, rebuscados nos cartórios de conventos, incluindo escritos epigráficos. A ideia moderna da documentação é já para ele fundamental; e nele a fonte escrita prevalece sobre a fonte oral. Teve, além disso, ocasião de confrontar versões contraditórias dos mesmos factos, daí resultando a necessidade da discussão crítica dos textos.

Já este escrúpulo documental, este sentido da autenticidade, este joeiramento crítico, em suma, este *método*, são enormemente significativos, porque não aparecem por acaso em qualquer momento e em qualquer ideologia. Basta pensar que Zurara veio depois de Fernão Lopes e, todavia, recua a processos muito mais primitivos, que se reduzem à compilação incrítica do testemunho oral. Digo «incrítica» porque o cronista recolhe naturalmente o testemunho do herói da crónica ou o dos seus amigos. Assim deixa de haver para ele o problema da pesquisa e descoberta da verdade por entre os vestígios que ela deixou na documentação escrita. E se quisermos um exemplo mais flagrante ainda,

pensemos um momento nos cronistas monásticos do século XVII, que, sob o título de crónicas, nos servem histórias maravilhosas dignas da *Legenda Áurea* e dos romances de cavalaria.

Assim, o método documental de Fernão Lopes é já um resultado da sua formação e do meio em que se formou. Mas mais importante do que isso é talvez a sua visão da sociedade como um conjunto múltiplo e cambiante de forças antagónicas. Fernão Lopes oferece-nos o retrato soberbo de uma sociedade em transformação, retrato multifacetado, em que são evidenciados os factores dinamizadores; retrato em que não há só indivíduos, mas massas; em que não há só ditos e feitos de heróis, mas vozes da opinião pública e grandes movimentos que se propagam como ondas.

Nisto consiste a sua verdadeira objectividade. Objectividade que — é preciso dizê-lo — não implica de forma alguma uma neutralidade. A neutralidade é um efeito da impotência intelectual e torna impossível compreender os factos. Mas não basta tomar qualquer partido. O partido que se tome é, com efeito, um ponto de observação donde se pode abranger um horizonte maior ou um horizonte menor. Se Fernão Lopes se tivesse identificado com a nobreza pró-castelhana e com a sua ideologia, é evidente que teria visto os acontecimentos à luz dos quadros feudais tradicionais, privando-se por isso mesmo de compreender o verdadeiro fenómeno que tinha diante dos olhos, que era a crise do feudalismo e o advento de novas forças, que o combatiam. Para compreender estas forças, *mais* a situação real do feudalismo declinante, sobrevivência que se opunha ao progresso económico e social, era preciso ser por essas forças, *contra* o feudalismo. O historiador só compreende os factos passados, adoptando a ideologia do grupo social

que representa o futuro, porque o passado só ganha sentido dentro de um processo de transformação. Era possível ver na insurreição de Lisboa um atentado criminoso contra a ordem social legítima e sagrada (ponto de vista feudal), ou, pelo contrário, um movimento justo contra a opressão dos privilegiados, que se alimentavam da substância dos oprimidos (ponto de vista das classes revolucionárias). Este último é o ponto de vista de Fernão Lopes, que, graças a ele, pôde compreender o que se passou em Portugal na época que relatou para nós e pôde dar-nos dela um retrato objectivo.

Se quiséssemos esquematizar de forma simbólica e figurativa a visão que tem Fernão Lopes dos acontecimentos historiados na *Crónica de D. João I*, diríamos que o País se encontra para ele dividido entre a vila e o castelo. No castelo residem os senhores e os homens de guerra; na vila, que é o aglomerado constituído à volta do castelo, os cidadãos e o povo miúdo. A atenção do cronista vai toda para o que se passa e se diz na vila, para os ajuntamentos dos vilões, os seus comentários, as suas resoluções. A guerra que se esboça a partir da morte de D. Fernando é para ele, antes de mais, uma guerra entre a vila e o castelo. Do castelo partem os pendões com que se pretende fazer aclamar a rainha herdeira, casada com o castelhano; da vila, os protestos e, por fim, os ajuntamentos que obrigam a fugir para o castelo, com o pendão de rastos, os partidários da rainha, como aconteceu em Santarém e noutros lugares. É no largo da vila que se discute e se forma a opinião pública que através de todo o País proclama rei o Mestre de Avis. A tomada do castelo, que permanece fiel à rainha D. Leonor ou que adere à rainha D. Beatriz, é a primeira acção decidida pelos da vila. Fernão Lopes elogia a coragem dos

vilãos, de barrigas ao sol, isto é, sem armadura defensiva, animados de tal coragem e ardor que em menos de meio dia se apoderam de castelos fortíssimos que antigamente os reis e senhores não conseguiam tomar com cercos prolongados. Depois de tomados, os castelos são incendiados e derrubados, de modo que não possam mais defender-se da vila. Sem exceptuar o castelo de Lisboa, que, a pedido da população, foi demolido por ordem do Mestre de Avis. Os castelos não são para Fernão Lopes um simples instrumento de defesa militar; são os ninhos maléficos donde saem os «portugueses desnaturados» a talar os campos e a assassinar os «portugueses leais».

É sobre este pano de fundo que Fernão Lopes pormenoriza os acontecimentos ocorridos em alguns lugares mais importantes, como Lisboa, Porto e Évora. Aí vemos que este povo que reduz os castelos à impotência não é uma massa simples e homogénea.

No Porto não há castelo nem fidalgos a desarmar. Mas há alguns ilustres cidadãos timoratos ou excessivamente prudentes que não tomam o partido do Mestre com a rapidez e a decisão exigidas pela gente miúda. É esta que impõe a sua vontade, obrigando os burgueses mais grados a segui-la.

Em Évora, o cronista distingue claramente duas revoluções. A primeira é a dos notáveis burgueses, que, secundados pelo povo, conseguem tomar o castelo, aparentemente inexpugnável. Mas atrás deles apodera-se da cidade um grupo comandado por um cabreiro, homem de ínfima condição, que, segundo o cronista, pratica alguns desmandos e excessos aos gritos de «Abite! Abite!» até obrigar a sair da cidade os promotores da tomada do castelo. São eles que matam uma ilustre abadessa que lhes chamou bêbados. Fernão Lopes não elogia

esta gente, mas também a não vitupera grandemente; e põe bem claro que a mísera abadessa foi castigada pela sua soberba insultante.

É em Lisboa que o movimento insurreccional aparece mais pormenorizado na sua complexidade. Já muitos anos antes se manifestara o descontentamento popular contra D. Fernando e Leonor Teles, o qual teve um caudilho no alfaiate Fernão Vasques. Com esta massa descontente conta o grande burguês Álvaro Pais, ao planear com o Mestre de Avis o golpe que expulsou de Lisboa a rainha D. Leonor. Sem aquela espécie de greve geral espontâneamente e tàcitamente proclamada pelos mesteirais da cidade não teria sido possível a morte do Andeiro. É esta massa que Fernão Lopes nos mostra cheia de cuidados pela sorte da cidade e pela sorte do Reino; é ela que impõe a eleição do Mestre, vencendo não só a oposição da nobreza, mas ainda a timidez ou a resistência passiva dos burgueses notáveis reunidos na Câmara. Aparece-nos, assim, um burguês muito poderoso e rico, que tinha um alto posto na Administração, conluiado com alguns nobres interessados em afastar o poderoso ministro da rainha, provocando o levantamento dos miúdos, os quais, por sua vez, empurram a burguesia para um caminho que não estava inicialmente previsto pelos conjurados. A situação é simbolizada num episódio em que um tanoeiro, à frente do povo miúdo, defronte da Câmara, ameaça com a sua espada os «honrados» da cidade, se estes não aceitarem a eleição do Mestre.

É para esta «gente pequena», para estes «barrigas ao sol» que tomam os castelos, para estes «povos miúdos» que arrastam os «honrados» ou matam os fidalgos, que vai a simpatia do cronista. Mesmo quando praticam excessos, Fernão Lopes

encontra formas subtis de atenuar as culpas. Se é verdade que foi uma coisa feia o assassínio do bispo de Lisboa, não é menos verdade que o Mestre de Avis e os fidalgos que o acompanham têm a sua parte de culpa, porque não quiseram levantar-se da mesa onde comiam quando souberam do perigo em que o bispo estava. São eles os portadores do «amor da terra» contra os «portugueses desnaturados» que entregam os castelos a D. João de Castela. Para Fernão Lopes a guerra é entre portugueses e portugueses. É uma luta fratricida, uma guerra de classes, em que uma delas, só, se identifica com o sentimento nacional. A guerra com o estrangeiro vem por consequência.

Em resumo: Fernão Lopes coloca os acontecimentos dentro de uma perspectiva. As personagens individuais têm o seu papel, mas não os determinam. São a sua ocasião, não a sua causa. Quem causou que o Mestre chegasse a rei? Evidentemente que os «povos» das vilas e lugares, especialmente os de Lisboa, essa gente anónima simbolizada numa velha, de quem não sabemos o nome, num sapateiro, num tanoeiro. Qual foi o acontecimento que decidiu a guerra? Evidentemente que o cerco de Lisboa. Foi para atalhar o segundo cerco que se travou a batalha de Aljubarrota, pois tanto o rei de Castela como o Mestre de Avis pensavam que enquanto Lisboa não fosse submetida a resistência continuaria.

E, todavia, Fernão Lopes é, na nossa literatura, um dos mais poderosos criadores de caracteres e deixou páginas soberbas de lances dramáticos em que eles são confrontados. Basta lembrar a personalidade de Leonor Teles, os enredos com que ela causou a perdição da irmã, a espantosa cena do encontro do Mestre com ela logo após o assassínio do Andeiro. Basta lembrar também o retrato dis-

perso de D. João I, que nos faz compreender a prodigiosa aventura de um homem indeciso, desambicioso e sem audácia que, por obra e graça de uma insurreição nacional e de um certo encadeamento de acontecimentos, se acha à cabeça de uma arraia-miúda revoltada contra a ordem estabelecida. Mas os enredos e golpes destas personalidades para nada servem, a não ser que vão no sentido em que caminha a massa. O herói de Fernão Lopes, se herói se pode chamar, é-o no sentido moderno: a personalidade através da qual os grandes movimentos se realizam.

Nem Nun'Álvares constitui excepção. Ele é uma personificação talvez muito idealizada das virtudes cavaleirescas, tais como as poderia aceitar um homem do povo. Entre as suas virtudes conta-se a de não molestar as populações nem abusar do direito de aposentadoria nos lugares por onde passava com o seu exército. É respeitador das mulheres, protector desinteressado e paternal de raparigas do povo, o que, naturalmente, contrasta com o comportamento habitual dos nobres. A justiça é por ele constantemente respeitada. O seu papel nos acontecimentos é, sem dúvida nenhuma, decisivo, mas só na medida em que acompanha a vontade da população e interpreta o sentimento colectivo. É assim que a batalha dos Atoleiros é ganha graças à insurreição do Alentejo e à participação de vilãos no seu exército, que foi recrutado *in loco*. E em Aljubarrota é contra o rei indeciso e os seus conselheiros que ele impõe a decisão de dar batalha ao rei de Castela.

As personalidades e as histórias individuais integram-se em grandes conjuntos com os movimentos de massas, os sentimentos colectivos. Exemplo curioso são as páginas daquela prosopopeia em que o autor pergunta à cidade de Lisboa quais

são os seus confessores e defensores. Ela é a mãe e ama dos feitos que levaram à vitória da causa portuguesa. Os guerreiros e cidadãos notáveis são seus filhos e o Mestre é o seu esposo. Esposo, seja dito de passagem, que parece viver em regime matriarcal, visto que é a cidade que conta para o público as virtudes e os feitos dele. Dir-se-ia que o herói é para Fernão Lopes esta entidade colectiva, a cidade de Lisboa. Podemos tomar este símbolo como um resumo da sua concepção de história, na medida em que o colectivo e o individual nele se interpenetram.

Na realidade, o conjunto social é por Fernão Lopes visto a três dimensões, e não já a duas, como sucede no romance de cavalaria e em toda a historiografia medieval. Há o primeiro plano, em que se movem as grandes figuras individuais, e há o plano de fundo, das grandes massas sem rostos, tratadas colectivamente. Entre um e outro escalonam-se outras figuras e pequenos grupos. É uma visão completamente nova, revelando que a percepção da realidade social, tal como a tentei descrever em Fernão Lopes, é mais que um simples esquema abstracto: está na sua sensibilidade. É não só o produto da observação e da análise, mas da experiência vivida e do conjunto da personalidade. É, além de uma expressão ideológica, uma expressão estética.

Não me parece difícil compreender que as páginas de Fernão Lopes transbordam largamente a capacidade dos quadros senhoriais, não só quanto à interpretação dos acontecimentos, mas também quanto ao sentimento estético deles. A visão da multiplicidade de factores que interagem numa sociedade, a compreensão de que esta é constituída por grandes agrupamentos humanos, a combinação das massas e das personalidades, são inseparáveis

mostrando, deste modo, não ignorar a existência das obras autênticas; e faz a propósito trocadilhos que só ocorreriam a um escolar familiarizado com os nomes citados, como o de chamar a Alexandre de Hales Alexandre de Aliis.

O propósito de Gil Vicente, neste e noutros passos, é atacar os pregadores e os teólogos escolásticos da sua época. E como o faz? Entrando no próprio terreno dos pregadores e dos teólogos, arremedando o seu exibicionismo fútil. É evidente que não iria para tal terreno se este não lhe fosse conhecido e se nele se não sentisse seguro. Gil Vicente satiriza os pregadores e os teólogos como homens que nada lhe podiam ensinar e que não lhe metiam medo porque lhes conhecia bem os hábitos, os autores e os textos. É verosímil que um ourives, simples curioso de sermões, desarmado perante a erudição escolástica, entrasse desta maneira afoita na cidadela da clericatura? Não. Só um *clerc* o poderia fazer.

Estas considerações são reforçadas por outro sermão em verso, semi-sério, semiburlesco, pregado perante a rainha D. Leonor. Aí, defendendo uma doutrina querida de Erasmo, Gil Vicente enuncia algumas controvérsias dos teólogos escolásticos, insinuando a sua futilidade ridícula, ou, pelo menos, a sua inutilidade. E, afastando este género de assunto, entra depois a falar da decadência moral da Cristandade. Sucede que a definição dos temas de controvérsia teológica é feita com uma precisão que não deixa nada a desejar. São eles: *a*) como é que Deus é uno e trino; *b*) o poder de Deus, que obra em si o que obra fora de si; *c*) que fazia Deus antes da criação; *d*) porque não evitou Deus o pecado dos anjos; *e*) onde estava o mundo antes de criado por Deus; *f*) como foi engendrado Deus-filho de Deus-pai; *g*) porque encarnou Deus num

homem, e não num anjo; *h*) se Deus encarnado ficou separado do pai; *i*) se a Virgem foi preservada do pecado desde o início da criação; *j*) se o mundo existe desde toda a eternidade; *l*) se o papa tem poder para dar «tantos perdões»; *m*) se o livre-arbítrio pode mudar a predestinação divina; *n*) se o papa tem poderio sobre o Purgatório; *o*) se existiu o Inferno antes do pecado; *p*) se o Dilúvio foi um fenómeno natural ou o resultado da ira de Deus.

A intenção do poeta ao enumerar estes temas de discussão torna-se patente quando, ao lado deles, enuncia outros cujo cómico é flagrante: se o fruto proibido era maçã, pêra ou melão; se Helena era mais comprida que Hécuba, ou quem teria sido o primeiro juiz de Baena. O poeta *travesti* de pregador declara não querer entrar em tais assuntos, «que queimam as asas aos desassisados», nem querer ser algum daqueles letrados que para se mostrarem profundos varões disputam consigo mesmos nas pregações e que nas escolas permanecem calados.

Se no sermão da *Mofina Mendes* Gil Vicente brinca com o exibicionismo das citações atirando nomes de autores às mãos-cheias, aqui vai aos próprios temas das controvérsias, revelando deles um conhecimento claro e distinto, nada comparável às ideias difusas que os problemas teológicos levantam nos não letrados. Uma análise mais profunda deste sermão talvez nos revelasse porque é que Gil Vicente escolhe os temas enunciados, e não outros. E depois de, como no sermão da *Mofina Mendes*, ter feito a crítica dos pregadores, o nosso poeta, dando mais um passo, aponta-lhes um caminho diferente do que então seguiam: o da predicação moral em lugar da disputa teológica.

Esta pretensão a dar lições aos pregadores é muito característica do poeta Gil Vicente. Em 1531, após um violento tremor de terra, os frades de Santarém alarmaram o povo pregando que se tratava de um castigo divino, a repetir-se dentro de poucos dias. Gil Vicente, pensando que «estava neles mais soma de ignorância que de graça do Espírito Santo», fez reunir os frades no claustro de S. Francisco; e aí decidiu pregar-lhes, ele, a verdadeira doutrina teológica e evangélica, acerca dos terramotos e das profecias. Explicou-lhes a distinção teológica entre milagres e «acontecimentos que procedem da Natureza», incluindo na segunda categoria o terramoto de Santarém, que nada, pois, tinha que ver com a ira de Deus.

Lembrou-lhes o interdito lançado por Deus sobre a pretensão humana a adivinhar o futuro. Esta demonstração, pelo seu rigor, pela sua precisão, pela arte e segurança com que é conduzida, traz a marca iniludível da formação escolar e o *savoir faire* do letrado medieval. E igualmente significativo é o plano em que o poeta se colocou dispondo-se a argumentar com os frades no próprio campo da teologia e da Escritura; é o facto de os frades lhe terem reconhecido idoneidade para aceitarem uma discussão com ele, e, finalmente, o de terem considerado os seus argumentos suficientemente válidos e convincentes para eles próprios (a crermos na carta em que Gil Vicente relata estes factos a D. João III) lhe seguirem a opinião nas pregações que posteriormente fizeram.

É evidente que o poeta Gil Vicente se encontrava dentro, e não fora, da cultura clerical, e que é de dentro dessa cultura clerical que ele combate o que entende serem os erros do clero do seu tempo. É evidente que ele tem uma formação escolar (medieval, e não humanista, note-se), e não uma

formação artesanal, como necessàriamente a tinha o seu homónimo ourives.

Em resumo:

Primeiramente, a identificação do poeta Gil Vicente com o ourives do mesmo nome não está atestada documentalmente.

Em segundo lugar, o ourives Gil Vicente era o proprietário de uma grande casa, dispondo de capitais importantes. O poeta Gil Vicente vivia de remunerações régias pelo seu trabalho literário e cénico.

Em terceiro lugar, o poeta Gil Vicente tem uma formação escolar-clerical, ao passo que o ourives Gil Vicente só poderia ter uma formação artesanal.

Até prova em contrário, a hipótese de que o ourives e o poeta são a mesma pessoa é um absurdo.

Nota. — Os documentos citados entre parêntesis encontram-se, com a mesma numeração, em *Gil Vicente Trovador, Mestre de Balança*, de A. Braamcamp Freire, 2.ª ed., 1944.

(In *O Primeiro de Janeiro* de 25 de Fevereiro e 4 e 11 de Março de 1953.)

2

Gil Vicente e Bertolt Brecht

O papel da ficção na descoberta da realidade

Num livro publicado há dezoito anos procurei mostrar que Gil Vicente exprimia o fim do teatro medieval. Era verdadeiramente um fecho, um portal magnífico sobre um mundo encerrado. Entre essa Idade Média que os seus autos resumem tão admiràvelmente e o nosso tempo não teria havido continuidade. Era um teatro mumificado.

Ora, se algumas técnicas, certos problemas, determinadas concepções gerais, típicos do mundo medieval, não tiveram seguimento no mundo moderno, a verdade é que, no seu conjunto, a Idade Média não desemboca numa porta fechada. Não devemos deixar-nos desencaminhar pelos pormenores. Alguns exemplos permitirão explicar-me melhor.

Sabe-se que a arquitectura gótica constituiu uma proeza técnica até hoje insuperada na arte da pedra. E sabe-se que as pacientes tradições arte-

sanais acumuladas nesta arquitectura se perderam. A técnica da pedra atingiu então o seu cume; e por aí se ficou. É, de algum modo, um ramo perdido na árvore do crescimento humano. Mas este exemplo flagrante não nos deve tirar da memória que, a partir do século XI, inúmeras invenções técnicas, grandes e pequenas, vão surgindo até darem os seus frutos espectaculares na eclosão do Renascimento. Para lembrar, um exemplo só: a imprensa é, na realidade, a resultante de uma sucessão de pequenas invenções e de uma acumulação de aptidões técnicas. Assim, se um ramo das técnicas medievais se consumou, digamos, a si próprio e deixou de ter continuidade, o conjunto mesmo dessas técnicas incorporou-se no progresso geral, e por isso não se pode dizer que tenha atingido um limite.

De uma maneira geral, creio que é preciso banir definitivamente esta ainda tão arreigada ideia da morte das civilizações. No conjunto, verificam-se substituições, transformações, eliminações e inovações, cuja acumulação, em certos momentos, dá origem a crises e a viragens. Mas o que jamais se dá é um fim e um recomeço de conjunto.

Por tudo isto, não subscrevo hoje todas as teses do meu livrinho de 1942. Em particular, sustentava eu, aí, que a arte cénica de Gil Vicente teria conhecido um pouco a mesma sorte que a arte gótica. Seria impossível, para ela, qualquer evolução que não fosse o esgotamento; as suas virtualidades teriam dado tudo o que tinham para dar.

Tratar-se-ia de uma arte simbólica, assente no contraste entre, por um lado, a expressão simultâneamente purificada, poética e abstracta, tanto quanto possível imaterial, de certas «verdades» que se supunham de origem celeste, e, por outro lado, a caricatura realista, se assim se pode chamar, do mundo da carne, cujo representante era, aliás, o Diabo e não o Homem. Ora, na medida em que essa dualidade foi pouco a pouco desaparecendo do pensamento comum, na medida em que, em vez de Céu e de Inferno, se começou de preferência a ver uma só natureza humana, se bem que contraditória, a arte cuja alma, inclusivamente do ponto de vista estético, era precisamente essa dualidade, não poderia sobreviver. Daí o eu ver como única arte cénica possível, a partir do Renascimento, o teatro psicológico, cujas obras mais acabadas são o drama shakespeariano e a tragédia de Racine. Neste teatro, o autor procura pôr à prova o indivíduo forçando-o a perder a máscara dos hábitos e das convenções e a revelar-se na sua autenticidade. E como Gil Vicente me parecia nem sequer suspeitar de uma tal evolução, como ele tinha voltado as costas ao teatro psicológico, dando-nos alegorias, símbolos, tipos e caricaturas, em vez de caracteres, afigurava-se-me que ele tinha cortado a saída a si próprio, que era pura e simplesmente um fecho, embora um fecho maravilhoso.

Ora, não há dúvida de que a arte da Idade Média é, no seu conjunto, uma arte simbólica. Mas, desde Hegel, nós sabemos que nada é, que tudo está sendo e deixando de ser. Basta visitar um museu como o dos Monumentos Nacionais, em Paris, para que se fique admirado com criações que evocam o humanismo grego anunciando desde o século XIII a escultura da Renascença. E parece-me hoje evidente, por outro lado, que a arte de Gil Vicente não se liga de maneira necessária e constante a uma visão religiosa do mundo. Há inúmeras alegorias vicentinas que são inteiramente profanas; é o caso de *Triunfo do Inverno*, do *Auto da Lusitânia*, do *Templo de Apolo*, da *Romagem de Agravados*, da *Floresta de Enganos*, etc., etc.,

e mesmo do *Auto da Feira*, cujo conteúdo é uma crítica erasmista dos costumes da Igreja, mas não exclusivamente a expressão de uma visão religiosa da vida.

É certo que, exceptuando talvez *O Velho da Horta*, história cómico-trágica de um ancião apaixonado, enganado por uma alcoviteira, não se encontram verdadeiros caracteres e verdadeiros dramas psicológicos em Gil Vicente. Ele não nos dá senão tipos sociais, bem caracterizados, mas automatizados e fixos. E é verdade também, por outro lado, que não constrói autênticas acções comparáveis às de Shakespeare ou às de Racine. Concebia, antes, as suas peças como espectáculos alegóricos ou como encenações de uma invenção poética ou retórica — por exemplo, que o mundo é uma grande feira, cujas mercadorias são as virtudes e os vícios; ou uma floresta em que as pessoas se caçam umas às outras; ou uma grande peregrinação em que cada um procura obter a satisfação de uma ambição ou de um capricho. Não se trata de uma imitação da vida, mas de uma criação fantasista que tenta interpretar a vida através de uma simbologia poética. Acrescentemos a isto as pequenas peças, espécie de *sketches*, que procuram surpreender um tipo sem qualquer preocupação de construção — como é o caso de *Quem Tem Farelos*, episódio picaresco da vida de um escudeiro. E, finalmente, as peças narrativas, os romances de costumes ou de cavalaria postos em cena, tais como a história de Amadis ou a de Inês Pereira. A primeira conta-nos as façanhas e os amores do famoso cavaleiro. Quanto ao *Auto de Inês Pereira*, vale a pena resumir a intriga, para recordar o que é uma peça narrativa, género a que teremos de nos referir. A história é inspirada

por um provérbio popular: «Antes quero asno que me leve que cavalo que me derrube.» Inês é uma burguesinha que sonha desposar um homem fino com ares de fidalgo; por isso recusa a proposta de um camponês rico, mas bisonho, preferindo-lhe um escudeiro faminto, mas bem falante, cantador e tocador de guitarra. Este tenta a fortuna na guerra em Marrocos e antes de partir, como homem que se preza de conhecer as mulheres, fecha Inês em casa, donde não mais poderá sair. Inês percebe o laço em que caiu e arrepende-se amargamente da sua escolha; mas a morte do marido, às mãos dos Mouros, permite-lhe aproveitar a lição. Depois de ter feito a comédia da viúva inconsolável, decide-se a aceitar Pero Marques, o antigo pretendente, que volta. Este, como homem confiado, dá-lhe toda a liberdade, o que lhe permite a ela enganá-lo desfaçadamente. Vai ao ponto de lhe pedir que a acompanhe ao local onde a espera um dos amantes. É, como se vê, uma longa história, em que encontramos dois noivados, dois casamentos, uma viuvez, uma vida de solteira, uma vida de casada, a partida de um marido para a guerra e a sua morte, um adultério, etc. É, verdadeiramente, um longo romance posto em cena.

Tudo isto me parecia, em tempo, qualquer coisa de inacabado, que não era carne nem peixe, nem romance nem teatro; quando muito, um esboço demasiado ingénuo e deficiente da comédia de costumes tal como a realizaria Molière.

Mas por que razão admitir uma única via para a evolução do Teatro? Porquê dar ao drama shakespeariano, à tragédia raciniana, à comédia molièresca, o privilégio de padrões únicos? Por que motivo a invenção simbólica e mesmo a peça narrativa não hão-de constituir géneros válidos? Porquê

pensar que tais formas de espectáculo se encontram necessàriamente ligadas à Idade Média e lhe não poderiam sobreviver?

A evolução recente do Teatro mostra precisamente que uma tal ideia implica uma limitação, um empobrecimento da própria concepção do espectáculo cénico. A partir de Maeterlinck e até Ionesco, quantos símbolos, quantas invenções poéticas, não vimos nós no palco? E não preciso sequer de falar do Cinema, que tomou a seu cargo uma grande parte do que outrora se pedia ao Teatro.

Decerto a riqueza poética do teatro vicentino está muito mais chegada à nossa época do que à época clássica. E permito-me aqui um pequeno parêntese. A pintura do fim do século XV descobriu a terceira dimensão, a perspectiva. E isto dava-se no sentido da imitação da Natureza — o objectivo que desde Aristóteles se propunha à Arte. Mas tratava-se de uma perspectiva relativa a um ponto único, a de um sujeito que pára e observa numa única direcção. Toda a arte da Idade Média foi condenada e apelidada de bárbara, em nome desta perspectiva, deste ponto de vista único. Ora, se a descoberta da perspectiva constituiu realmente um progresso, a condenação de toda a pintura que a desconhecia representou um empobrecimento, uma prisão, de que a evolução posterior da pintura nos veio libertar.

O teatro clássico, com as suas três unidades, que visavam também a imitação da Natureza, faz-nos pensar na pintura clássica — na sua exactidão, no seu realismo, mas igualmente no seu empobrecimento, na sua escravidão. As experiências modernas trouxeram-nos uma libertação, um alargamento da nossa visão. E compreendemos agora que na arte medieval existiram formas que nem por terem

sido desprezadas após o Renascimento deixam de ser formas válidas que a Idade Média de modo algum sepultou.

Para ilustrar esta ideia, escolhi uma comparação entre Gil Vicente e um autor contemporâneo que renovou e enriqueceu consideràvelmente o Teatro — Bertolt Brecht.

Da obra, tão variada, de Brecht, escolho uma peça que vi numa apresentação verdadeiramente notável: *O Círculo de Giz Caucasiano.*

Trata-se precisamente de uma peça narrativa, no género das que encontramos em Gil Vicente — uma extensa narração apresentada em cena.

Uma revolução provoca a fuga de um casal régio. A rainha, preocupada sobretudo com o transporte dos vestidos e das jóias, esquece-se do filho. Este é recolhido por uma criada, que consegue escapar-se através de perigos sem conto, porque a polícia dos novos senhores pretende acabar com a casta do rei deposto. O autor faz-nos assistir, em cena, a inúmeras peripécias, tão fantásticas como as de qualquer romance de cavalaria. A heróica serva consegue preservar a vida da criança, de que cada vez mais se sente mãe. Cria-a no maior segredo. Mas as complicações não acabaram. Uma nova revolução permite o regresso da rainha deposta, já viúva. Ela trata de procurar o filho, que lhe pode assegurar a posição. A serva, que se afeiçoou à criança, não quer largá-la. E é então que desempenha um papel decisivo um juiz bizarro, de nome Azdak. Compete-lhe decidir quem é a verdadeira mãe. Manda traçar no chão um círculo a giz, do exterior do qual as duas pretensas mães têm de puxar o menino, cada uma de seu lado, procurando arrancá-lo à outra. Por fim, é a mãe

adoptiva que cede, para não fazer sofrer a criança. E é ela que ganha a causa.

Todos estes episódios são apresentados como ilustrações de uma narração poética, contada por uma espécie de jogral que se encontra fora da cena.

Não é, como se vê, uma peça realista, tendo por objecto a imitação da realidade. Não é, também, uma peça de acção única, limitada no tempo e no espaço. É, repito, uma narrativa ilustrada no palco. Uma narrativa exemplar que tenta demonstrar a verdade de um provérbio segundo o qual as coisas devem pertencer a quem delas melhor se sabe ocupar. Não há lugar para um grande aprofundamento da psicologia das personagens, cujos sentimentos são elementares e típicos. Um polícia é um polícia; um camponês é um camponês; um ambicioso é um ambicioso. A bem dizer, não há indivíduos, mas tipos. Os mesmos papéis poderiam ser representados por bonifrates.

Na encenação que me foi dado ver, certos actores traziam máscaras, por sinal admiráveis. Cada um deles era caracterizado, de uma vez para sempre, por essa máscara, que o definia do ponto de vista psicológico e social. Havia, assim, as máscaras ingénuas e rudes dos camponeses, as máscaras ferozes dos esbirros, etc. E compreendi, durante o espectáculo, que um tal tipo de caracterização era o que convinha às personagens de Gil Vicente.

Deste modo, assistindo, em 1958, à representação d'*O Círculo de Giz Caucasiano*, tive a sensação de ver ressuscitado em cena, de uma forma surpreendente e brilhante, um género praticado pelo velho escritor português — um género que eu supunha para sempre sepultado na Idade Média —, a narração através de quadros cénicos. Uma narrativa

movimentada e fantasista como o *Amadis de Gaula* e como *Inês Pereira*, pretendendo exemplificar e ilustrar um ditado tradicional.

Mas há outra aproximação a estabelecer entre os dois autores.

Gil Vicente tem uma peça que se intitula *O Juiz da Beira*. Este juiz, da região mais selvagem de Portugal, é Pero Marques, o marido enganado de Inês Pereira, já atrás evocado. É um camponês iletrado e, além disso, muito simples, muito ingénuo. Fora eleito juiz pelos habitantes do lugar; mas cometeu tais extravagâncias que o eco delas chegou até à corte real. O mirífico magistrado é chamado a exercer as suas funções perante a própria corte, para exame.

Pero Marques chega, cheio de simplicidade e de dignidade, e procura, antes de mais, um assento. Trazem-lhe uma cadeira, mas ele recusa-a, porque tal objecto lhe é inteiramente desconhecido. Exige um banco pròpriamente dito, como os que há na sua aldeia. E abre a audiência, perante a corte reunida, que se prepara para a gargalhada.

O primeiro queixoso é uma mulher, Ana Dias. Sua filha Beatriz foi forçada pelo filho de Pero Amado.

JUIZ: E onde?
ANA: No seu cerrado.
JUIZ: E que ia ela lá catar?
ANA: Foram ambos a mondar,
e o trigo era crequdo...
E foi-se a ela.
JUIZ: Como sesudo,
pois que tinha bom lugar...

Ana Dias agasta-se, exige reparação, tanto mais que a filha engravidou.

«Assim se faz...» — comenta o Juiz. E recusa-se a atender a queixa da mãe:

Se a moça é dessa pele,
não é o moço de culpar.

Na causa seguinte, Ana Dias é a acusada. Alcoviteira, seduziu a filha de um judeu. Pero Marques finge que não se lembra do que seja «alcovitar», e obriga o Judeu a explicar-lho pormenorizadamente. Dessa explicação conclui que se trata de um ofício útil:

Mas bem é d'encaminhar
o gato para o toucinho...

E perante a teimosia do queixoso, sentencia:

Julgo: que se esta dona honrada
sabe isso tão bem fazer
se o deixar esquecer
seja por isso açoutada.

(Lembremos que o açoite era o castigo normalmente infligido às alcoviteiras.)

Segue-se um escudeiro que, para alcançar os favores de uma mourinha galante, passou tudo quanto tinha para as mãos da alcoviteira, sem chegar ao fim do seu desejo. Deu a viola, o gibão, botas, cordovão; empenhou a sela do cavalo; alugou-o para acarretar farinha. Deu uma manta do Alentejo que não era dele. Exige de Ana Dias a restituição de tudo:

ESC.: Juiz, mandai-me pagar!
JUIZ: Se ela quiser... Quereis, Ana Dias?
ANA: Bofá, não, Senhor Juiz!
... ...
JUIZ: I-vos embora, Escudeiro,
E nunca peçais dinheiro
que gastastes per amores.

Este escudeiro tem outra demanda: o seu moço quer ir-se embora. O escudeiro não vê isso de bom grado e exige que o moço lhe devolva a roupa que dele recebeu e substitua a cama que danificou. O moço responde que o amo lhe deve o salário de todo o serviço feito.

JUIZ: Que dizeis vós, Cavaleiro?
ESC.: Não há i per u correr,[1]
em que me esfolem a pele...
JUIZ: Mando que sirvais a ele
e que lhe deis de comer
até que cumprais com ele.

Finalmente aparecem quatro irmãos que litigam a herança de um burro deixado pelo pai. Um deles é um preguiçoso que só sabe dormir; outro dança sem parar, é um bailarino furioso; outro é um namorado maníaco; o quarto, um fanfarrão ferrabrás. Cada um deles expõe diante do Juiz os seus argumentos. O Ferrabrás tenta até intimidar Pero Marques, mas recua diante da firmeza do marido de Inês, que dessa forma se revela um magistrado capaz de impor a sua autoridade. Que decide o Juiz, em conclusão?

Julgo, per minha sentença,
que o asno seja citado
para a primeira audiença.

Este burro que Pero Marques deseja ouvir na audiência seguinte não é talvez tão inocente como isso. Faz pensar num conto popular em que outro burro tem uma opinião diferente da do seu dono.

Está encerrada a audiência. Os cortesãos riram à vontade. Mas, vendo melhor, foi talvez Pero Marques quem lhes deu uma lição.

É verdade que mostrou bem a sua ignorância das leis, dos costumes e das instituições.

---

[1] Não tenho nada com que me pagar.

Primeiramente recusou-se a condenar o presumido autor de um estupro que não teve testemunhas. Nessa época a lei estabelecia penas graves para esse crime, bastando como prova a queixa da mulher.

Depois, recusou-se a condenar a alcoviteira, cujas actividades eram punidas com o açoite. Porquê, pensa o Juiz, se é uma função útil aproximar os dois sexos? E, com efeito, a alcoviteira mais ou menos disfarçada era uma instituição indispensável na Idade Média e no século XVI, não só para as ligações ilícitas, mas igualmente para o santo matrimónio. Há uma contradição flagrante entre a severidade da lei para com as alcoviteiras e a utilização universal, de algum modo institucional, dos seus serviços.

Pero Marques ignora magnìficamente a lei quando exorta Ana Dias a exercer o seu útil mister e quando se recusa a conhecer uma causa de estupro. E é a própria lei que, sem dar por isso, ele julga no seu tribunal.

Mas eis agora que ele condena um senhor a servir o seu próprio criado para o reembolsar do dinheiro que lhe deve. O Juiz mostra-se decididamente desmiolado. Parece não perceber nada da hierarquia feudal. Esta inversão das relações entre o senhor e o servidor era inconcebível nesta época: o facto de ser senhor era um atributo pessoal e imprescritível. O que aqui o simplório do Pero Marques parece ignorar é simplesmente os valores do mundo feudal, e só a sua ignorância, a sua simplicidade, a sua sandice, lhe permitem dar uma sentença que a nós, a quatro séculos de distância, parece perfeitamente justa.

Finalmente, essa lembrança de chamar o burro a pronunciar-se acerca do direito dos seus pretensos proprietários parece à primeira vista destinada ao riso. O facto, porém, de se incluir numa série cuja intenção parece inegável, dá-lhe um significado profundo: a sociedade tem sujeitos, beneficiários, que todos são gente inútil, carregada às costas do povo, sendo este um mero objecto, mudo e passivo. Esse objecto, repentinamente transformado em sujeito, far-se-á ouvir na audiência próxima.

Só um sandeu poderia desafiar desta maneira os preconceitos e os valores estabelecidos. Fazer falar os parvos e os loucos é um velho processo da polémica de ideias, que inspirou na Idade Média centenas de *soties*. O que há de particular n'*O Juiz da Beira* é fazer do sandeu juiz. O mesmo achado vamos encontrar na peça de Brecht *O Círculo de Giz Caucasiano*.

O quarto e quinto quadros d'*O Círculo de Giz Caucasiano* têm por personagem principal o juiz Azdak. É um bêbado, um vadio, que se intitula «escritor público». Come e bebe em plena audiência. As suas sentenças são completamente imprevisíveis.

Entre outros casos, há um de estupro. Uma rapariga foi surpreendida com um parceiro numa cavalariça. Apanhada pelo pai com a boca na botija, queixa-se de que o rapaz a forçou. O Juiz manda-a dar uns passos, inclinar o busto para o chão, o que ela faz com um belo movimento de ancas. O Juiz decide (transcrevo da tradução publicada pelas Editions de l'Arche):

> La partie criminelle est découverte. La violence est prouvée. *(S'adressant à la jeune fille:)* Tu as violenté ce pauvre homme là-bas. Est-ce que tu crois pouvoir te promener avec un pareil derrière et filer à travers les mailles de la justice? C'est une agression préméditée avec une arme des plus dangereuses.

Como se vê, é axactamente a sentença do Juiz da Beira, e pelas mesmas razões. Apenas a fantasia do escritor público Azdak é um pouco mais voluptuosa que a do casto Pero Marques.

Outro caso: uma vaca e um presunto roubados foram encontrados em casa de uma pobre camponesa velha e são reclamados pelos legítimos proprietários, camponeses ricos. A velha pretende que a vaca e o presunto lhe foram dados de presente por S. Bandido, o Milagroso, em memória de um filho morto na guerra. O bandido em questão assiste à audiência. Como os proprietários queixosos não acreditam nestas histórias de milagres, o Juiz condena-os a uma pesada multa por impiedade, e a velha fica com os supostos presentes do santo bandido.

É a própria ideia de propriedade que aqui é posta em causa, isto é, o fundamento da ordem social burguesa, como em Gil Vicente o é o fundamento da ordem feudal, no caso do escudeiro condenado a servir o seu servidor.

O carácter dos dois juízes é muito diferente. Azdak é um vadio, ora fantasista, ora amedrontado, ora magnífico, ora miserável, conforme as circunstâncias. Marques é, antes, um ignorante e um simples. Mas, de uma maneira ou de outra, ambos estão fora do mundo das ideias assentes, nada sabem das leis e dos costumes. Ambos pertencem ao mundo das *soties*. Por isso o jogral d'*O Círculo de Giz* pode dizer a respeito de Azdak:

On n'oubliera jamais ce juge dans sa gloire,
l'âge d'or où fleurit à peu près l'équité,

palavras que também se poderiam aplicar a Pero Marques.

É possível que esta ideia do juiz mentecapto que assim nos aparece em Gil Vicente no século XVI e que Brecht encontrou numa velha lenda chinesa pertença a um velho fundo folclórico internacional. Pode ser também que ambos se inspirassem nas *soties* medievais, como Erasmo no seu *Elogio da Loucura*. De uma forma ou de outra, é alguma coisa que atravessou a Idade Média e que foi utilizada como um instrumento útil por um autor de nossos dias. É um processo de crítica social, uma maneira de pôr em evidência o absurdo, a irracionalidade das ideias correntes, das leis, dos costumes, dos hábitos, das crenças comuns, dos valores estabelecidos.

Este processo implica uma concepção de Teatro bem distante da da época clássica. Em vez de aceitar o que pode designar-se por dados da realidade — expressão que, de resto, desconhece a natureza histórica e cambiante dessa realidade — e de os pôr em jogo numa situação plausível, «verosímil», em vez disto, o Teatro, tal como o concebem nas peças referidas Gil Vicente e Brecht, parte de uma invenção, de uma fantasia, digamos, de uma suposição arbitrária, que desarticula a aparência observável, baralha os seus componentes e faz surgir inesperadamente a incoerência e mesmo o absurdo das coisas que, para o senso comum, são habituais e evidentes. Dir-se-ia que estes autores levam a efeito sobre os elementos da chamada realidade humana esse mesmo trabalho que Picasso opera sobre os diversos elementos do mundo plástico. A imaginação do poeta cria novas combinações, novos conjuntos, com estes elementos desintegrados dos conjuntos habituais, e, por isso mesmo, é-lhe dado ver coisas que de ordinário se não vêem. Por exemplo: o louco põe-se a julgar as

pessoas sensatas; e verifica-se, então, que o que se acreditava ser a própria razão não passa de um capricho, uma acumulação de usos e abusos, legitimados exclusivamente pelo hábito. Com um juiz «verosímil» tais disparates nunca apareceriam. É a ficção que, colocando o louco na cadeira do juiz, faz aparecer o significado profundo da realidade.

É bem evidente que uma tal concepção só pode enriquecer as possibilidades do Teatro. As conquistas do teatro clássico são, decerto, aquisições definitivas, desde que ocupem o seu lugar num conjunto que as ultrapassa. De outro modo, este teatro clássico não seria mais do que uma aceitação dessa pretensa natureza humana que só aparece eterna a quem deixa aprisionar a imaginação dentro do estreito horizonte da «verosimilhança». Na medida em que toda a realidade social é histórica, o escritor de ficção só pode compreendê-la observando-a de fora, de um ponto de vista inventado pela sua imaginação.

Quer isto dizer que a fantasia, que a imaginação, têm um grande papel a desempenhar na compreensão e na transformação do mundo. Foi o que compreendeu Bertolt Brecht na sua grande diversidade, e particularmente com as suas peças narrativas-exemplares em que lança mão do tesouro folclórico.

Era sobretudo uma carência de fantasia e de imaginação o que me levava noutro tempo a considerar como caminho sem saída o que Gil Vicente tem precisamente de mais criador. A imaginação da Natureza — dizia Bacon, se não me engano — é infinitamente mais rica que a do homem. Ora, foi a própria realidade, a natureza em transformação rápida, que quebrou as molduras inteiriças e inertes da arte clássica. Foi ela que nos colocou em posição de ver, em certas criações do passado,

produtos da vida, e não da morte. A história, que é o modo de ser da Natureza, aumenta incessantemente o património das formas, das técnicas, dos processos, dos pontos de vista à disposição do artista.

Entre um autor da Idade Média no extremo ocidental da Europa e um autor contemporâneo no centro do continente descobrimos laços inesperados, um encontro surpreendente. Ambos cultivam um mesmo género: a narrativa posta em cena. Ambos recorrem à *sotie*. Têm, ambos, uma mesma concepção da arte cénica como criação poética. E o folclore desempenha em ambos um papel importante.

Gil Vicente não está morto. A história não é mais que uma produção de vida, e a própria ideia do fim do mundo é uma criação da nossa imaginação, ou, melhor, da nossa falta de imaginação. Por isso, convém considerar as criações artísticas do passado como criações vivas que enriquecem um património com o qual podem sempre contar os criadores desejosos de atingirem algo de novo.

(In *Vértice* n.º 204, de Setembro de 1960.)

Uma concepção planetária da História em João de Barros

Uma concepção planetária da História em João de Barros

Aquilo a que poderíamos chamar a concepção planetária da História é coisa muito recente, ou, melhor talvez, em formação. Até aos nossos dias, com efeito, só pode falar-se de uma concepção regional ou nacional dos acontecimentos e das civilizações. Quando muito, alcançava-se a visão da Europa, de uma Europa, aliás, muito minguada, compreendendo a França, a Itália, a Inglaterra e uma parte da Europa Central. A Espanha, a Escandinávia, os Balcãs, estão já nas fronteiras dela. Ao longe esbatia-se a massa dos Bárbaros, ou seja aquelas confusas multidões para além do Elba, toda a Ásia, toda a África, para não falar na América pré-colombina, quase inexistente como presença histórica. Eram multidões mergulhadas na sombra, que só serviam para realçar o esplendor da Civilização, isto é, da Europa nascida do Império Romano.

Este contraste entre Civilizados e Bárbaros, herdado dos Gregos e dos Latinos, inspira ainda a quase totalidade dos historiadores do século XIX e corresponde à época da formação dos impérios colo-

niais das grandes potências europeias. Ninguém duvidava da superioridade técnica e científica do que se chamava o «Ocidente»; ninguém duvidava tão-pouco da superioridade da sua religião, da sua moral, da sua filosofia, numa palavra, da escala de valores peculiar a alguns países europeus.

No que respeita aos historiadores medievais e dos princípios da época moderna — salvo poucas excepções —, não é tanto o sentimento da superioridade da Civilização sobre a Barbárie, quanto meramente a ignorância do que se passava fora do mundo a que se chamava a «Cristandade». Nem mesmo se sabe realmente antes de Magalhães que o mundo é uma esfera e que há antípodas. Embora a teoria da esfericidade da Terra estivesse formulada desde os Gregos, a gente da Idade Média sentia como se o mundo fosse uma enorme planície limitada por desertos, por montanhas ou por mares, além dos quais havia o desconhecido, talvez seres semelhantes aos homens, como hoje imaginamos os habitantes de Marte. Rumores muito vagos, por vezes mesmo homens, chegavam ou regressavam dessa noite, alguns estilhaços vindos de lá caíam como aerólitos. Uma cortina de lenda envolvia o mundo cristão. A História começava com o Génesis e prosseguia através da Bíblia, de reminiscências mitológicas e históricas de Gregos e Romanos, até sair nos feitos de cavalaria medievais. O Génesis, a história (em grande parte lendária) dos Apóstolos, a história de Tróia, a história de Alexandre, a de Carlos Magno e a do rei Artur formavam a cadeia. No fundo, era a tradição conservada ou elaborada pela Igreja Romana.

Os Humanistas aprofundaram o conhecimento do mundo greco-latino e, estabelecendo pela primeira vez com clareza, por um lado, a ligação e, por outro, o contraste entre aquele e o mundo seu

contemporâneo, esboçaram a dimensão do tempo histórico, que não existe realmente na mentalidade medieval, para a qual a sucessão dos acontecimentos constitui um enredo como o dos romances de cavalaria. Mas para os Humanistas o mundo greco-latino era de alguma forma a Idade de Ouro da Civilização, da qual se decaíra na barbárie medieval. A ressurreição daquele mundo confundia-se com a exaltação de certos valores considerados permanentes e válidos: eram os valores da verdadeira civilização. Juntamente com isto, a própria Antiguidade clássica os ensinava a estabelecer uma fronteira marcada entre o Civilizado e o Bárbaro. O sentimento desta fronteira é fortalecido, ou talvez mesmo introduzido, pelos Humanistas, ao mesmo tempo que, em sentido contrário, o da relatividade temporal das civilizações. Este último intensificou-se com a descoberta arqueológica das civilizações dos vales do Nilo e do Eufrates, nos princípios do século XIX; mas nestas revelações de civilizações diferentes os europeus do século XX parece não terem visto mais do que etapas para a «Civilização», isto é, degraus de um caminho que devia necessàriamente conduzir, de progresso em progresso, à Europa do século XIX e aos seus valores.

Assim, tudo se considerava, no tempo, como uma preparação da pequena Europa do século XIX. E quanto ao espaço, o resto do mundo era apenas o seu pedestal, o seu *hinterland*, o seu mercado, em suma, o *seu* espaço. A História era considerada segundo o ângulo de visão e segundo a perspectiva do Europeu.

É escusado dizer que estou simplificando e eliminando nuanças. Há certas excepções interessantes. Na Península Ibérica medieval — que precisamente se encontrava nas fronteiras da Europa —

conheciam-se pelo menos três civilizações e três religiões: a dos Cristãos, a dos Muçulmanos, que permaneceram em Espanha até quase ao final do século XV, e a dos Hebreus, que praticavam pùblicamente o seu culto e que eram reconhecidos pelos reis como uma «nação» particular. Não seria difícil encontrar alguns reflexos desta situação na historiografia medieval hispano-portuguesa.

Mas desprezando essas parcelas pouco importantes, foi só no século XX que se chegou a generalizar a concepção do mundo como um conjunto de civilizações diferentes e todavia ligadas entre si, dentro do qual a Europa constitui tão-sòmente uma pequena parte do ponto de vista do território e da população, e também do ponto de vista histórico, se se considera uma grande extensão cronológica. Esta nova concepção corresponde ao peso crescente da presença dos povos que outrora constituíam o espaço da Europa por via da ocupação colonial, e nos dias que correm tem sido incrementada por grandes organizações mundiais, como a O. N. U. e a U. N. E. S. C. O.

Uma concepção planetária da História pode caracterizar-se por dois elementos principais. Em primeiro lugar, um laço muito estreito entre a História e a Geografia. Os acontecimentos foram situados no espaço. Tudo começa hoje pelo mapa, quer se trate de linguística, de etnografia, de história económica ou de história política. Os nomes geográficos ganham relevo nos títulos das obras históricas. Exemplos: *O Mediterrâneo na Época de Filipe II*, de Fernand Braudel, ou *Portugal e o Atlântico no Século XVII*, de Moreau. O mapa permite-nos, por um lado, abranger as diversidades e, por outro, as conexões que delas fazem um conjunto. Trata-se de uma geografia dos espaços e das conexões entre as suas diversas partes: as vias

de comunicação, as trocas, o comércio no sentido mais lato da palavra.

O outro elemento característico desta concepção planetária da História é o que poderíamos chamar o ponto de vista múltiplo, ou, por outras palavras, o pressuposto de que cada civilização tem a sua própria história, de que não está subordinada à da civilização europeia e cristã, dependendo de ou conduzindo a esta. Este ponto de vista liberta-nos da perspectiva exclusiva e única que prolonga indefinidamente no tempo o pequeno mundo a que cada qual pertence: destrói o que poderíamos chamar a «hierarquia na História».

Entre os dois elementos existe uma estreita relação, porque, por um lado, o ponto de vista múltiplo obriga-nos a considerar o espaço, a geometrizar a visão do mundo, a sair fora dessa espécie de tempo interior criado pela tradição nacional ou regional, e, por outro, a geografia permite-nos abranger grandes extensões e, dentro delas, as diversidades de que são feitos os conjuntos.

São conhecidos os grandes acontecimentos que fizeram estalar a concepção medieval do mundo. Para os medievais, a coordenada Oriente-Ocidente passava no Mediterrâneo. O Oriente eram as costas do Levante — a Ásia Menor, a Palestina, o Egipto —, que tinham atrás de si o fabuloso mundo das especiarias e de outras preciosidades que, através de cadeias de caravanas, vinham de regiões ignoradas que se estendiam até à Índia e ao Império da China. O Ocidente começava na Itália, atrás da qual ficavam os mercados do Reno, do mar do Norte, do Báltico, e prolongava-se pelas costas mediterrânicas da Provença e da Espanha. Desde as Cruzadas que estava em crescimento o comércio entre este Ocidente e aquele Oriente.

No último quartel do século XV os reis de Portugal procuraram atingir directamente, por via marítima, as fontes das riquezas que chegavam ao Levante mediterrânico. Para isso mandaram contornar o espaço desconhecido que era a África. Desde 1486 era ultrapassada a ponta austral deste continente. Por essa mesma época, Cristóvão Colombo teve a ideia de que se poderia chegar às mesmas paragens navegando, não para o sul, mas para ocidente, até alcançar os antípodas da Europa, e topou com um continente até então insuspeitado (e que por isso mesmo ele julgou ser a margem oriental do continente asiático). Mas a ideia de que era possível dar a volta ao mundo foi, enfim, levada à prática, em 1524, por Magalhães, que conseguiu encontrar uma passagem no muro americano, e que veio a sair no Pacífico. Os homens tinham, enfim, abraçado a Terra.

Ora, paralelamente a esta experiência, os viajantes portugueses faziam outra, que não dizia respeito só aos espaços — os oceanos, os litorais, os cabos —, mas também às gentes, civilizações e crenças.

Desde 1415 que os Portugueses tinham levado a guerra aos Muçulmanos na África do Norte. Embarcaram depois para o sul, dando-lhes as costas, mas quando, passado o Cabo, viraram a proa ao norte, seguindo a costa oriental da África, tornaram a encontrar esses mesmos Muçulmanos que tinham deixado para trás. Aprenderam com esta experiência que a expansão muçulmana tinha seguido uma linha que passa pelo Mediterrâneo, pelo Médio Oriente, pelo oceano Índico, e que só se detém na península de Malaca. Os Muçulmanos tinham o *contrôle* do comércio das especiarias desde a Malásia ao Mediterrâneo. Desta forma, a luta contra os Muçulmanos, iniciada na Península Ibérica, tinha de ser continuada até às portas do Extremo Oriente, se os Portugueses queriam conquistar o monopólio do comércio europeu das especiarias: tomava proporções mundiais. Era uma guerra à escala da Terra, cuja estratégia tinha de considerar a uma ponta a península de Malaca, a outra o mar Vermelho. Quando Albuquerque lançou os alicerces do que muito justamente foi chamada a «talassocracia portuguesa» no Oriente, teve de apoderar-se de Ormuz, à entrada do golfo Pérsico, e de Malaca, à entrada do mar da China, tendo falhado duas tentativas para tomar Adem, perto da entrada do Bab-el-Mandeb. Naquelas duas cidades conquistadas encontrou os inimigos hereditários, quase familiares aos cavaleiros portugueses, que faziam no Norte de África, o «Algarve de além-mar», como se dizia oficialmente, o seu treino de armas. Mas a realização dos planos de Albuquerque dependia do que então se passava no Cairo e no Suez, do Turco e do Sultão e dos respectivos aliados. Por isso, ao mesmo tempo que Albuquerque conquistava as capitais do seu império marítimo, o rei de Portugal insistia junto do papa na realização da cruzada contra o Turco.

Mas não havia só os Mouros. Em Calecute e em Cochim os primeiros portugueses que chegaram à Índia encontraram gentes que não eram mouras nem judias. De começo pensaram que eram cristãos cismáticos ou que tinham perdido as amarras com a Santa Sé, como os Nestorianos. Teriam sido convertidos pelo apóstolo S. Tomé, personagem a que dão grande relevo os cronistas e primeiros viajantes portugueses, e cujos frutos apostólicos entravam em linha de conta na estratégia planeada em Lisboa. O rei D. Manuel pensava numa aliança, em nome da Fé comum, com esta espécie de cristãos para o ajudarem a estabelecer-se nas terras das especiarias, e

os navegadores e viajantes portugueses acreditaram firmemente nos cristãos convertidos por S. Tomé. O cronista Castanheda conta uma anedota saborosa: os homens da primeira expedição do Gama, ao deparar-se-lhes em Calecute um templo indiano todo recoberto de imagens, julgaram estar na presença de um estranho templo cristão, em que as esculturas representassem Deus, a Virgem e os santos. Ajoelharam diante de uma imagem e rezaram as suas orações. Mas um deles, desconfiado, fez uma reserva, dizendo de si para si: «Se é o Diabo, adoro por ele o verdadeiro Deus.»

A experiência repetida obrigou os viajantes portugueses a desenganarem-se: além das três religiões familiarmente conhecidas da própria Península Ibérica, havia outras, e muito poderosas, com cerimoniais impressionantes e templos esplêndidos. Não só outras religiões: outras civilizações, outros impérios. Após a tomada de Malaca, e ainda por iniciativa de Albuquerque, chegavam os Portugueses, em 1517, às portas da China, outro mundo. Até então, eles apenas tinham tido que haver-se com régulos ou pequenos chefes locais, incapazes de resistir à artilharia que o rei de Portugal mandava fabricar na Flandres. Talvez por isso, chegaram a Cantão demasiado confiantes e senhores do seu nariz. Poucos meses depois sofreram uma humilhação, a que não puderam dar resposta, ao serem expulsos pelo imperador como gente vadia e insolente. Com isto, os Portugueses conceberam uma admiração sem limites por esse império poderoso, por essa civilização tão perfeita em que não conseguiam pôr o pé.

Em todo o caso, obstinaram-se nesse mundo tão diferente, adaptando-se-lhe, aceitando os seus costumes, procurando afazer-se à sua mentalidade, avançando através de riscos, a golpes de audácia e de

paciência, temperando o atrevimento com a astúcia, até chegarem ao Japão pouco depois de 1540, até se agarrarem como ostras a um rochedo, às portas da China — Macau —, cerca de 1556.

Ouçamos agora como o cronista João de Barros descreve a parte mais importante desta talassocracia portuguesa, a região asiática compreendida entre os grupos do Extremo Oriente e o Levante mediterrâneo [1]:

> Convém para melhor entendimento da História darmos uma geral relação do modo que se naquelas partes da Ásia navegava a especiaria, com todas as outras orientais riquezas, até virem a esta nossa Europa antes que abríssemos o caminho que lhe demos para este nosso mar Oceano, peró [apesar de que] em o *Tratado do Comércio* copiosamente o escrevemos. E também é necessário que quando falarmos nesta navegação e comércio da Índia não se há-de entender que estas duas coisas estão limitadas em aquelas duas regiões a que os antigos chamam Índia dentro do Gange e Índia além do Gange. Porque as nossas navegações e conquistas daquela parte a que pròpriamente chamamos Ásia não se contêm sòmente na terra firme que começa em o mar Roxo, onde se ela aporta da África e acaba na oriental plaga a que ora chamamos a costa da China; mas ainda compreendem aquelas tantas mil ilhas a esta terra da Ásia adjacentes, tão grandes em terra e tantas em número que, sendo juntas em um corpo, podiam constituir outra parte do mundo maior do que é esta nossa Europa. [...]
>
> Por todas as quais partes, ao tempo que descobrimos a Índia, assim os Gentios como os Mouros andavam comutando e trocando umas mercadorias por outras, segundo a natureza dispôs suas sementes e frutos, e deu a indústria aos homens em a mecânica de suas obras.

[1] Década I, liv. VIII, cap. I.

As que jazem além da cidade de Malaca, situada na Aurea Quersoneso (nome que os geógrafos deram àquela terra), assim como: cravo das ilhas de Maluco, noz e maça de Banda, sândalo de Timor, cânfora de Borméu, ouro e prata do Líquio, com todas as riquezas e espécies aromáticas, cheiros e polícias [1] da China, Java e Sião, e de outras partes e ilhas a esta terra adjacentes, todas no tempo de suas monções concorriam àquela riquíssima Malaca como a um empório e feira universal do Oriente, onde os moradores de estoutras partes a ela ocidentais as iam buscar a troco das que levavam, fazendo comutação de umas por outras, sem entre eles haver uso de moeda. Porque ainda que ali houvesse muita cópia de ouro de Samatra e do Líquio em que na Índia se ganhava mais que a quarta parte, era tanto maior o ganho das outras que ficava o ouro em tão vil estimação que ninguém o queria levar.

E como Malaca era um centro onde concorriam todos os navegantes que andavam nesta permutação, assi os da cidade de Calecute, situada na costa do Malabar, e os da cidade de Cambaia, situada na enseada que tomou o nome dela; e os da cidade de Ormuz, posta na ilha Geru, dentro na garganta do mar Pérsico, como os da cidade de Adem, edificada de fora das portas do mar Roxo, todas, com a riqueza deste comércio, tinham feito a estas cidades mui ilustres e celebradas feiras. Porque não sòmente traziam a elas o que navegavam de Malaca, mas ainda os rubis e lacre de Pegu, a roupa de Bengala, aljôfar de Calecaré, diamantes de Narsinga, canela e rubis de Ceilão, pimenta e gengivre e outros mil géneros de espécies aromáticas, assim da costa Malabar como de outras partes onde a Natureza depositou seus tesouros.

E as que desta parte da Índia se ajuntavam em Ormuz, deixando ali a troco de outras as que serviram para as partes da Turquia e da

[1] *Polícias*: indústrias e artes.

nossa Europa, eram navegadas por este mar Pérsico até à povoação de Baçorá, que está nas correntes do rio Eufrates, a qual ora é uma cidade célebre com o favor que lhe deram os nossos capitães de Ormuz.

No qual lugar eram repartidas em cáfilas, umas para Arménia e Trebizonda e Tartária (que jaz sobre o mar Maior); outras para as cidades Alepo e Damasco, até chegarem ao porto de Barut, que é no mar Mediterrâneo, onde as vendiam a Venezianos, Genoveses e Catalães, que naquele tempo eram senhores deste trato.

A outra especiaria, que entrava por o mar Roxo, fazendo suas escalas por os portos dele, chegava ao Toro ou a Suez, situados no último seio deste mar, e daqui em cáfilas, por caminho de três dias, era levada à cidade do Cairo, e daí, por o Nilo abaixo, a Alexandria, onde as nações que acima dissemos as carregavam para estas partes da Cristandade, como ainda agora de alguma maneira fazem.

Eis aqui uma descrição ampla, clara e bem concreta do espaço geográfico e económico onde os Portugueses se encontraram após o seu estabelecimento no Oriente: a Ásia «oriental» e a Ásia «ocidental»; Malaca como ponto de passagem e lugar de troca, entre estes dois mundos; Ormuz e Adem, como portos de concentração e passagem dos produtos das duas Ásias, donde eram transportados quer em cáfilas para o interior da Europa Ocidental, ou para as margens do Mediterrâneo; quer através do mar Vermelho em direcção também ao Mediterrâneo. Todo o processo das trocas entre a Europa e a Ásia é posto a claro. É exposição bem digna de um historiador de nossos dias, e onde nem sequer falta a nota de que o comércio entre as duas partes do Oriente se faz por troca, e não por meio da moeda. Esse enorme espaço começou por assustar os conselheiros do rei de Portugal. João de Barros refere

uma discussão havida no conselho de D. Manuel, após o regresso de Pedro Álvares Cabral da sua viagem a Calecute. Alguns votavam contra o prosseguimento do «descobrimento»:

> ... E ainda a muitos, vendo sòmente na carta de marear uma tão grande costa de terra pintada e tantas voltas de rumos que parecia rodearem as nossas naus duas vezes o Mundo sabido, por entrar no caminho de outro novo que queríamos descobrir, fazia neles esta pintura uma tão espantosa imaginação que lhes assombrava o juízo. E se esta pintura fazia nojo à vista, ao modo que faz ver sobre os ombros de Hércules o mundo que lhe os poetas puseram, que quase a nossa natureza se move com afectos a se condoer dos ombros daquela imagem pintada, como se não condoeria um prudente homem em sua consideração ver este reino (de que ele era membro) tomar sobre os ombros de sua obrigação um mundo não pintado mas verdadeiro que às vezes o podia fazer acurvar com o grão peso da terra, do mar, do vento e ardor do sol que em si continha; e, o que era mais grave e pesado que estes elementos, a variedade de tantas gentes como nele habitavam? (1)

Trata-se, naturalmente, de uma situação psicológica imaginada pelo próprio João de Barros, de uma invenção literária.

Não eram, talvez, os conselheiros assombrados do rei que viam diante de si o mapa do mundo, enorme e desnorteante: era o próprio João de Barros. Mas a invenção é, incontestàvelmente, eloquente e feliz.

Era preciso olhar o mapa. Porquê? Por causa do imenso espaço em que os Portugueses navegavam e mercadejavam. Sem dúvida. Mas também

(1) Década I, liv. VI, cap. I.

porque se tratava de um empreendimento dirigido pela Coroa, que exigia um planeamento e uma organização em escala mundial. Era preciso expedir esquadras; preparar exércitos; escolher pontos estratégicos, tanto militares como comerciais; controlar rotas de comércio desde o ponto de partida até ao de chegada, que era, em Lisboa, o enorme armazém que se chamava «Casa da Índia», no rés-do-chão do próprio palácio real. João de Barros sabia-o bem na época em que escrevia a sua história, visto que era, nem mais nem menos, o feitor, ou chefe supremo, abaixo do rei, desta Casa da Índia, passando-lhe pelas mãos esses fios emaranhados que conduziam a vários pontos da esfera terrestre. Por isso escreve na dedicatória da sua obra ao rei:

> Parece que assim estava ordenado de Cima que não sòmente me coubesse por sorte da vida os trabalhos de feitorizar o comércio de África e Ásia, mas ainda escrever os feitos que vossos vassalos na milícia e conquista delas fizeram.

João de Barros fala aqui de exércitos e conquistas. Mas não nos enganemos. Os feitos de armas eram sòmente uma parte do grande livro que ele projectava escrever e que ficou por acabar. O seu grande plano é exposto nas primeiras páginas de *A Ásia*, a propósito dos títulos usados pelo «rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar, em África, Senhor da Guiné e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia»:

> Convém que saibamos como no título da real coroa destes reinos se compreendem três coisas distintas uma da outra, posto que entre si sejam tão correlativas que uma não pode ser

sem adjutório da outra, comunicando-se para sua conservação.

A primeira é Conquista, a qual trata de milícia; a segunda, Navegação, a que responde a Geografia; e a terceira, Comércio, que convém à mercadoria.

Das quais partes querendo nós escrever sucessivamente como elas se foram adquirindo e adjuntando à coroa deste reino, em lugar e tempo, por não confundir os méritos de cada uma das matérias [...] por este modo trataremos delas:

Quando à parte da Conquista, que é próprio da milícia, esta, porque foi em todas as partes da Terra, fazemos dela quatro partes (posto que em seis em a vossa *Geografia* dividamos todo o Universo). A primeira parte desta milícia chamamos *Europa,* começando do tempo que os Romanos conquistaram Espanha. [...] A segunda parte chamamos *Africa,* cujo princípio é a tomada de Cepta. A terceira, que é esta que temos entre as mãos, o seu nome é *Asia,* por tratar do descobrimento e conquista das terras e mares do Oriente, começando do tempo do infante D. Henrique, que foi o primeiro inventor desta milícia austral e oriental. E a quarta, porque assi chamamos em a nossa *Geografia* à terra do Brasil, haverá nome *Santa Cruz,* nome próprio posto por Pedr'Álvares Cabral quando no ano mil e quinhentos, indo para a Índia, a descobriu, e aqui será seu princípio.

Quanto ao título da Navegação, a este respondemos com uma universal *Geografia* de todo o descoberto, assi em graduação de tábuas como de comentário sobre elas, aplicando o moderno ao antigo, a qual não sofre compostura em linguagem, e por isso irá em latim.

A parte do Comércio, porque ele geralmente andava por todalas gentes, sem lei nem regras de prudência, sòmente se governava e regia pelo ímpeto da cobiça que cada um tinha, nós o reduzimos e pusemos em arte com regras universais e particulares, como têm todalas ciências e artes activas para boa polícia, onde particularmente se verão todalas coisas de que os homens têm uso, ora sejam naturais, ora

artificiais, com a natureza e qualidade de cada uma delas, segundo o que podemos alcançar, com as mais partes de pesos, medidas, etc., que a esta matéria convém [1].

Como se vê, o nosso historiador propunha-se nada menos que uma história de Portugal em escala mundial, dividida pelos quatro continentes. Além disso, essa história, ou enciclopédia, considerava não só as efemérides militares, mas abrangia também a descrição geográfica do mundo e a do comércio mundial, compreendendo nesta os produtos naturais e os da indústria (a que ele chama «artificiais»), e ainda o que no texto se designa por «regras do comércio», incluindo os pesos e as medidas.

Uma descrição sistemática do comércio mundial, juntamente com a da geografia de toda a Terra, ao lado das navegações e das batalhas que levaram os Portugueses à África, a uma grande parte da Ásia e ao Brasil, aparece-nos no século XVI como uma empresa portentosa. Sobretudo se a considerarmos não apenas quanto à sua envergadura quantitativa, mas quanto ao pensamento que lhe está subjacente: a de que a acção humana não se reduz a proezas de cavalaria, mas está estreitamente relacionada com o espaço geográfico e com a economia.

Infelizmente, deste grande monumento histórico-económico-geográfico só conhecemos a parte consagrada à guerra, ou, como diz o autor, à «milícia», na Ásia. Sabemos que a *Geografia* ficou quase completa, e uma grande parte do *Comércio* foi escrita. Mas só por si a parte consagrada à *Milícia* teste-

(1) Década I, liv. I, cap. I.

munha a visão histórica muito ampla de João de Barros.

Não é que seja — devemos reconhecê-lo — uma visão despreconceituosa. Há nela, pelo contrário, muitas ideias feitas, muita presença de valores epocais e até oficiais. Assim, é flagrante que João de Barros é um dos mais autorizados expoentes do chamado «espírito de cruzada». Os homens invocaram sempre razões nobres e desinteressadas para fazerem guerras pretendendo que nunca as fazem para roubar os bens de outrem, mas para defenderem causas nobres, a que se sacrificam. Foi sempre em nome do Céu que se pilharam as riquezas da Terra. Além destes motivos, que são invariàvelmente invocados por todo o bicho pensante, o rei de Portugal tinha os seus particulares: era preciso justificar o monopólio do caminho da especiaria e do comércio com a África e o Oriente em geral, que outras nações cristãs da Europa lhe contestavam, quando não tentavam arrebatar-lho à força. Pela boca do seu agente comercial Damião de Góis, o rei de Portugal fazia declarar que a empresa da Índia lhe trazia mais prejuízo que proveito material e que só o amor da Fé o movia a persistir nela. O monopólio queria-o apenas para sustentar o empreendimento espiritual.

Em João de Barros este tema da Cruzada ganha aquela grandeza espacial e temporal que é peculiar ao nosso autor. Os Árabes, lembra ele,

> discorrendo das partes orientais da sua pátria Arábia, vieram a estas ocidentais. Parece que, como Deus permitiu que eles foram flagelo e castigo dos pecados de Espanha, destruindo e assolando a terra aos naturais dela, assi ordenou que passados tantos séculos a gente português, a mais ocidental de Espanha, e do próprio solar dela, não sòmente dentro na sua estéril Arábia por o mesmo modo, a poder de ferro, fossem executar esta natural prerrogativa, destruindo-lhes suas cidades, queimando suas casas, cativando-lhes mulheres e filhos, fazendo-se senhores de suas fazendas e pátria, mas ainda a gente pársea, mui célebre em nome, nobre por antiguidade de reino, armas e política, pagasse esta ofensa feita a Espanha por se converter à seita destes bárbaros arábios, té os submetermos debaixo do jugo e potência de nossas armas com as vitórias que deles houvemos em a conquista do reino de Ormuz.

Tal é a armação do discurso, um pouco adiante referido pelo autor, com que Afonso de Albuquerque justifica perante o rei de Ormuz o seu ultimato. O rei de Ormuz é aliado dos Mouros. Ora os Mouros invadiram a Espanha. A guerra dos Portugueses no Oriente contra os Mouros ou seus aliados é uma guerra justa, porque é a continuação da contra-ofensiva iniciada na batalha de Covadonga por Pelágio. Logo, o rei de Ormuz pode justamente ser atacado pelos Portugueses.

Se lembro isto, é para evidenciar que, mesmo quando repete ou desenvolve ideias feitas, João de Barros as concebe numa escala mundial. Esta ideia de alargar a reconquista da Espanha até aos confins do Extremo Oriente mostra certamente um grande poder imaginativo, mas também uma visão grandiosa de quem tem sempre presente na memória o mapa do Planeta.

De cada vez que no fio da crónica os Portugueses chegam a uma nova região, João de Barros dá-nos dela uma descrição em que o primeiro lugar é ocupado pela visão cartográfica, tanto quanto possível sugestiva, do conjunto. Faz os possíveis por que os grandes espaços sejam sensìvelmente apreendidos pelos seus leitores. Assim é que mais de uma vez utiliza a imagem da mão. Para que os

leitores vejam o conjunto do Sul da Ásia, pede-lhes que considerem a mão esquerda, com a palma virada para baixo, o polegar esticado, o índex destacado e os restantes três dedos dobrados pelas articulações das falanges. Posto isto, explica que o polegar é a península do Indostão, o índex é a península de Malaca e os três dedos dobrados correspondem ao Sião, ao Camboja e à Cochinchina. O vão entre o polegar e o índex representa o golfo de Bengala, o vão entre o índex e os três outros dedos representa o golfo de Sião. Os nós dos dedos, os músculos que os ligam ao pulso, toda esta orografia da mão, são aproveitados para fazer ver aos leitores a posição das montanhas, dos rios, das cidades e das populações.

É depois desta representação física do espaço geográfico que ele desce à pormenorização das cidades, dos estados, dos povos, das economias e, muitas vezes, das culturas.

Por exemplo, a descrição do Malabar fala-nos em primeiro lugar da escrita e seu material, da literatura e seus principais temas. Em segundo lugar, da História: da entrada dos Muçulmanos e conversão ao islamismo do rei do país; da partilha do reino e da criação da dignidade de Samorim; da fundação de Calecute. Em terceiro lugar vêm os caracteres gerais da população, sua língua e crenças comuns; é longamente descrito o sistema das castas; analisado o papel dos Chingalas, ou Chatins, o dos Muçulmanos, o dos Naires. Finalmente descrevem-se particularizadamente os Naires: seus costumes conjugais e organização familiar; educação; modo como combatiam; cerimonial cavaleiresco, superstições, augúrios, etc., e habitação.

Outro exemplo. A descrição do reino do Sião começa pela identificação deste reino, situando-o claramente entre os outros dois grandes «imperadores» do Oriente, o rei da China e o de Bisnagá. Só depois se segue a descrição cartográfica com a ajuda da imagem da mão, a que já me referi. O reino do Sião é composto de reinos e povos mais ou menos independentes e está em luta constante com bárbaros periféricos, o que tudo é descrito. Segue-se a apresentação da religião, do calendário, da ciência astronómica, da astrologia e outras artes mágicas, da escrita. Uma breve geografia económica é precedida de uma descrição orográfica e hidrográfica. Segue-se o regime económico e social: a terra, que pertence ao rei, é distribuída em usufruto para pagar serviços aos guerreiros. A descrição do reino do Sião conclui com uma breve indicação do carácter dos povos que o habitam.

Como se vê, a geografia ocupa um lugar preponderante na história de João de Barros, naquela parte da sua obra especialmente consagrada à Milícia, ou feitos de armas. Esta fica muito longe de ser uma história de efemérides. João de Barros situa todos os acontecimentos num espaço bem definido e caracterizado, espaço que a sua visão cosmográfica situa sempre em espaços mais amplos. Trata-se, voltamos sempre ao mesmo, de um espaço à escala planetária.

Ora esta visão dos grandes espaços, este método de integrar os acontecimentos históricos nos respectivos meios geográficos, de, ao fim e ao cabo, os relativizar, leva João de Barros a uma descoberta perturbadora, que outros já teriam entrevisto ou pressentido, mas que ele é talvez o primeiro entre os historiadores portugueses a formular de maneira clara: que a Europa, ou, melhor, a Cristandade, é apenas uma pequena parte do mundo; e que a própria religião cristã, durante tanto tempo tida, entre os Cristãos, como a religião do género

humano, não era sequer a religião mais difundida. Naturalmente, isso é para ele motivo de pesar:

> Posto que neste passado capítulo dissemos que toda a terra de Ásia era habitada destas quatro nações de gente — Cristãos, Judeus, Mouros e Gentios —, as primeiras duas podemos dizer que naqueles partes são mais cativos que livres, pois por razão de sua habitação são súbditos dos Mouros ou Gentios, que ocupam toda aquela terra — como vemos ser a gente cismática de Arménia, Síria e Judeia, que toda é tributária a el-rei de Pérsia e ao Grão-Turco, ao modo dos Gregos.
>
> Certo, coisa não para passar, mas deter um pouco na consideração dela, e com muita causa lamentar este caso, não como alheio, mas próprio de cada um de nós, se queremos ser do número dos membros do estado da Cristandade: pois por os pecados dela (porque da parte de Deus não pode haver causa) quase toda a redondeza da Terra está súbdita ao império dos Mouros e Gentios — e Europa, que é a menos porção em quantidade em que a Igreja Romana parecia ter congregada a sua grege [grei], ainda este açoute do Turco veio assolar boa parte! (1)

O essencial para nós, leitores de hoje, não é que o nosso historiador se lamente da pequenez territorial da Europa e da situação minoritária em que se encontram os Cristãos. É, antes, que ele se dê conta de um facto que muitas pessoas parecem ignorar ainda em nossos dias, a saber: que a nossa civilização não é *a* Civilização, que os nossos valores não são os valores universais. Até certo ponto, esta verdade era mais fàcilmente apreensível a um europeu do século XVI que a outro do século XIX ou XX, porque ainda se estava longe da primeira revo-

(1) Década I, liv. IX, cap. II.

lução industrial e da racionalização científica da técnica que a partir de alguns países europeus se difundirá pela Europa e pelo mundo, desde o século XVIII, e conferirá a estes países uma momentânea superioridade material que lhes permitirá dominar outros. João de Barros, encontrando-se perante civilizações como a chinesa, podia fàcilmente dar-se conta da existência de civilizações que estavam, sob qualquer aspecto, pelo menos, ao nível da europeia. A este respeito é notável a descrição entusiástica que ele nos dá do Império Chinês (1).

A descrição ocorre a propósito do projecto e preparação da expedição de Fernão Peres de Andrade. Esta região, diz João de Barros,

> é a mais oriental que a Ásia tem. A maior parte da qual é lavada do Grande Oceano, à maneira que é a nossa Europa, opósita a ela, começando pela ilha Cález. Porque como desta ilha ela vai torneada e cingida do mar ocidental, e depois que chega ao cabo de Finisterra corre ao norte até chegar às regiões e reino da Dinamarca, e de si faz a grande enseada a que chamam mar Bálteo, entre a Sarmácia e Norduégia, com o mais que se vai continuando com a Terra Lapónia e a outra, regelada, a nós incógnita — assim esta região a que chamamos China, começando da ilha Aínão, que é a mais ocidental que ela tem, vizinha ao reino Cacho, por nós chamado Conchinchina, que é do seu estado, o mar a vai cingindo pela parte do sul, e corre nesta continuação pelo rumo a que os mareantes chamam de Lesnor, deste a um cabo, o mais oriental dela, onde está a cidade Nimpó, a que os nossos corruptamente chamam Liampó. E daqui volta contra o noroeste e norte e vai fazendo outra enseada mui penetrante, levando por cima de si outra costa opósita à de baixo, com que a terra de cima

(1) Década III, liv. II, cap. VII.

> fica metida debaixo dos regelos do Norte, onde habitam os Tártaros, a que eles chamam Tatas, com quem têm contínua guerra. A qual semelhança entre estes dous fins da terra habitada não está tanto em situação de graus quanto em modo de figura.

Segue-se a descrição da muralha da China, «maravilhosa cousa», a propósito da qual João de Barros, louvando-se com uma cosmografia chinesa que fez traduzir por um escravo chinês que para o efeito mandou vir, dá as correspondências das medidas itinerárias: *Lii*,

> que tem tanto espaço quanto por terra chã em dia quieto e sereno se pode ouvir o brado de um homem; dez dos quais *Liis* fazem um *Pu*, que corresponde a pouco mais de uma légua das nossas espanholas, porque dez deles fazem jornada de um homem, a qual eles chamam *Ychan*. E té ora não temos sabido que situem a distância da Terra por graus correspondentes ao orbe celeste, posto que sabemos terem este uso nos seus horóscopos, quando usam da astrologia, de que são grandes homens. E não é muito não haver entre eles esta maneira de graduação terrestre, pois até o tempo de Ptolomeu não era usado dos geógrafos.

Segue-se a geografia política: quinze governos, ou «governanças», com suas capitais; aldeias dependentes das vilas, estas das cidades, as quais, por sua vez, dependem das capitais dos governos.

> Em as quais [governanças] segundo mostra bem a carta da *Geografia* que houvemos, contém duzentas e quarenta cidades notáveis, as quais todas acabam nesta sílaba *fu*, que quer dizer cidade, assim como Chincheufu, Nimpofu, pelas cidades Chincheu e Nimpo, onde os nossos vão fazer seus comércios. No qual modo eles se conformam com os Gregos dizendo

> Constantinópolis, Adrianópolis, cidades que edificaram ou renovaram Constantino e Adriano, imperadores.

A organização administrativa e judiciária, onde se salienta a divisão das funções por três grandes ministros, o Tutão (Justiça), o Concão (Finanças) e o Chumpim (Guerra), a limitação do exercício do cargo a três anos e, finalmente, a rigorosa inspecção secreta a que os funcionários estão sujeitos, conclui por esta admirativa peroração:

> E bem como os Gregos em respeito de si todalas outras nações haviam por bárbaras, assim os Chins dizem que eles têm dous olhos de entendimento acerca de todalas cousas; e nós os da Europa, depois que nos comunicaram, temos um olho, e todalas outras nações são cegas. E verdadeiramente quem vir o modo de sua religião, os templos desta sua santidade, os religiosos que residem em conventos, o modo de rezar de dia e de noite; seu jejum, seus sacrifícios; os estudos gerais onde se aprende toda a ciência natural e moral, a maneira de dar os graus de cada uma ciência destas e as cautelas que têm para não haver subornações; e o terem impressão de letra muito mais antiga que nós; e sobre isso o governo de sua república, a mecânica de toda a obra de metal, de barro, de pau, de pano, de seda — haverá que neste Gentio estão todalas cousas de que são louvados Gregos e Latinos.

A extensa descrição prossegue neste tom, elogiando a sabedoria que levou os Chineses a abandonar a conquista da Índia que pouco antes fizeram; os banquetes, superiores a tudo quanto fazem Flamengos e Alemães; a irrigação e os canais; as cidades flutuantes; os veículos terrestres movidos à vela; a ausência de mendicidade, a existência de empregos para os estropiados.

Estas páginas merecem um comentário. Para João de Barros, os Chineses são civilizados, e não bárbaros. Estão, pelo menos, ao nível dos Europeus. Digo «pelo menos» porque o nosso historiador os põe em paralelo com os Gregos e Romanos. Esta comparação passa como um *leit-motiv*, podemos mesmo dizer que é a trave mestra da descrição. Não é exactamente com a Europa sua contemporânea que João de Barros compara o Império Chinês, antes com essa idade de ouro da Europa, com essa Europa ideal que era para os Humanistas a Antiguidade clássica. Como elogio e manifestação de admiração, era o máximo que de um humanista se podia esperar.

Notemos, depois, que os Chineses encontraram, independentemente de Gregos e Romanos, esta maravilhosa civilização. Trata-se de uma criação original. A tipografia apareceu ali, sublinha Barros, muito antes de ser conhecida na Europa. Esta ideia é notável se tivermos presente que para os Humanistas todo o saber e toda a cultura tinham como fonte única a Antiguidade clássica, eram uma criação greco-latina, depois melhor ou pior difundida pelo mundo. Desta forma, indo mais longe que os seus contemporâneos humanistas, João de Barros descobre uma civilização original não greco-latina, ao nível desta. É evidente que ele deixou de considerar o mundo a partir de um único ponto de observação.

Pormenor interessante é o sugestivo paralelismo geográfico estabelecido pelo nosso autor entre os espaços das duas grandes civilizações. O espaço de uma está nos antípodas do da outra; as suas costas orientam-se quase paralelamente e oferecem recortes comparáveis, ambas defrontam ao norte regiões geladas, habitadas por gentes bárbaras. De certo modo, estes espaços antípodas são os dois

pólos do mundo civilizado, ou, antes, dos mundos civilizados. A China é para João de Barros como que o contrapeso da Europa. Esta ideia, em que mais uma vez se manifesta a inclinação geográfica do nosso autor, a sua tendência constante a relacionar espaços e civilizações, é curiosamente moderna. É em nossos dias, com efeito, que se está atentando nesta bipolaridade da China-Europa, de populações aproximadamente equivalentes e de técnicas comparáveis até ao século XVIII, e que conheceram as duas maiores e mais estáveis organizações administrativas de que reza a história: o Império Romano e o Império Chinês. Esta noção não parece estar longe do pensamento de João de Barros quando, por um lado, compara a civilização dos Chineses com a de Gregos e Latinos e, por outro lado, quando chama a nossa atenção para a simetria geográfica dos dois grandes conjuntos.

Desta forma, se é a história, a história da Milícia, que o leva à descoberta da China, quando, no encalce da expedição de Fernão Peres de Andrade, desembarca no território do império, é, por outro lado, a geografia que o leva a descobrir a história e a relatividade histórica, quando, apresentando-nos esta nova região, revela a sua civilização original, criada no próprio solo, e desvenda a sua antiguidade. As efemérides narrativas levam-no à descoberta dos espaços, e a descrição destes condu-lo a uma nova dimensão temporal: a das civilizações que se criam e desenvolvem. Civilizações que, por sua vez, circunvizinhando-se, assemelhando-se ou contrastando, dividem o grande espaço, o espaço mundial ou das civilizações.

Relativamente pouco viajado (se o compararmos com um Mendes Pinto, um Castanheda, um Camões), visto que apenas fez uma viagem até

S. Jorge da Mina, João de Barros vive no seu gabinete manuseando ora as facturas das mercadorias que chegavam do Brasil, da África, das Índias, da China, ora os clássicos greco-latinos, tais como o geógrafo Ptolomeu ou o enciclopedista Plínio. As contas dos sacos de pimenta não lhe consentiam perder-se nas abstracções dos livros. Mas estes, por sua vez, salvavam-no de viver ao rés dos acontecimentos, perdido no quotidiano, permitindo-lhe conservar em relação a este as suas distâncias de letrado. O que pensar dos feitos cavaleirescos ou supostos tais dos seus contemporâneos ou imediatos antepassados sabia-o o ele bem por conhecimento directo, e até secreto. Mas como peça importante da máquina do Estado fazia sua a doutrina oficial da cruzada cristã. Por outro lado, ainda, se era um servidor do Estado, era também um empresário particular, e não pequeno, visto que organizou e financiou uma expedição com vista a descobrir ouro numa vasta parcela do Brasil que obteve do rei. Ocupava, pois, um nó a que convergiam muitos fios, que ele conseguia atar sem se identificar completamente com nenhum deles.

E, sobre isso, vivia numa época privilegiada, só comparável com a nossa. Os Europeus descobriam a Terra como nós descobrimos o espaço interplanetário. Se descontarmos o saque e o extermínio dos Ameríndios pelos Espanhóis, talvez se possa dizer que a descobriam ingènuamente, isto é, sem um preconceito definido de superioridade. Estava-se na época do artesanato e do capitalismo mercantil. O objectivo das expedições era, acima de tudo, encontrar produtos de troca, o que, até certo ponto, implica a ideia da igualdade dos permutantes. Só mais tarde se tornará dominante o propósito de ocupação territorial com vista à produção, em regime de trabalho mais ou menos forçado, de

matérias-primas para transformação industrial no país dominador, o que acontece em resultado do aparecimento da indústria mecânica e das grandes manufacturas no século XVIII. É então que se estabelece claramente a hierarquia que diferencia o país industrializado e dominador do país produtor de matérias-primas e dominado. Anteriormente há já, evidentemente, casos — e não poucos — de exploração do trabalho de regiões mais atrasadas ou menos capazes de se defenderem, e o caso da América hispanizada, com os seus metais preciosos roubados ou explorados em condições inumanas, é bem frisante. Mas a economia de troca, ainda sobrelevante, não dera lugar a essa hierarquização; e as relações de igual para igual entre povos diferentes, como os Europeus e os Chineses, a noção inclusivamente de que os produtos manufacturados chineses podiam ser superiores aos seus congéneres europeus, impunham-se naturalmente. O Chinês não era ainda o *coolie*, como há-de sê-lo para o inglês do século XIX.

Esta circunstância concorre certamente para tornar possível uma visão do mundo como a de João de Barros, cheia de admiração por civilizações não europeias, capaz de aceitar a ideia da exiguidade da Europa e a relatividade da sua civilização, e de considerar, enfim, o mundo de um ponto de vista múltiplo e segundo uma escala planetária.

(Conferência proferida na Faculdade de Letras de Aix-en-Provence em Abril de 1959, refundida para 1.ª edição.)

Notas

NOTA A

Não seria descabido analisar o caso de Telmo Pais à luz da problemática existencialista. Telmo define-se a si próprio como o homem que, apesar de tudo e contra todos, não renegou o amo, nem aceita a hipótese da sua morte, sobre a qual muitos construíram as suas conveniências. É daí que Telmo tira o seu orgulho, o seu sentimento de superioridade, o seu destino. A sua fidelidade e crença é desta forma a sua definição, a sua essência, e também a realização de um valor. Telmo justifica-se por aí. Ora esta imagem de si próprio criada por Telmo entra em contradição com a sua situação existencial: os hábitos, a família, os laços, no fundo também a adaptação às circunstâncias criadas pela ausência de D. João. Quando este regressa, a nova situação aflora à consciência de Telmo, e a definição que ele se fizera de si próprio afunda-se. Para mim, a frase mais dramática e carregada de sentido do *Frei Luís de Sousa* é a que Telmo dirige a D. João quando este lhe ordena que vá dizer que ele, Romeiro, não passa de um impostor: «— Senhor, não tenteis a fidelidade do vosso servo!» Porque, pretextando cumprir essa fidelidade — que ele já sabia ser uma carcaça sem vida — Telmo podia (e só ele) suprimir D. João. Assim, ele encontra-se inteiramente «livre» no sentido sartriano.

(Nota de 1961)

NOTA B

Sobre o papel dos grupos de amadores no renascimento do teatro nacional

Entre as causas da decadência actual do teatro português avultam as seguintes:

Primeiramente, um público quantitativamente reduzido e qualitativamente defeituoso: esse público é constituído por um pequeno sector da nossa burguesia urbana; o seu nível cultural é medíocre e os seus interesses são limitados e pouco variados;

Em segundo lugar, a pobreza dos originais, condicionados pela insignificância do público teatral e por outros factores: o repertório actual do nosso teatro não se ocupa de problemas nacionais e actuais, ignora as grandes necessidades e aspirações da nossa gente, não tem nada para lhe ensinar ou para lhe despertar a consciência, é um simples narcótico ou pretenso estimulante sexual;

Em terceiro lugar, a concorrência do cinema e de outros espectáculos; mas deve notar-se que esta concorrência só é devastadora porque, quanto ao cinema, este oferece ao público popular aquilo que o teatro não lhe dá — um nível artístico superior e um repertório que por vezes se ocupa de probemas actuais e vitais sentidos por grandes camadas da população — e quanto aos outros espectáculos porque também se dirigem a grandes massas.

No fundo, estas três causas contêm-se numa só: a exiguidade e tacanhez do público actual do teatro. Só compreenderemos a decadência do teatro em Portugal e só atinaremos com os meios de a superarmos se por um momento desviarmos os olhos das luzes da ribalta e considerarmos com largueza o espaço social do nosso país.

Se assim fizermos, veremos imediatamente como são falsas certas opiniões actualmente correntes sobre este assunto. Muitas vezes se diz que em Portugal não há público: isto é falso, porque há público para o cinema e para o bom cinema, como o prova o êxito entre nós do neo-realismo italiano. Diz-se que não há recursos financeiros para sustentar muitas e boas companhias a não ser com apoio do Estado; mas os domingos de futebol no Estádio Nacional provam o contrário. Diz-se que o nosso povo tem falta de interesses e só vibra com as competições desportivas, mas isto é terminantemente desmentido por certas grandes manifestações cívicas a que temos assistido, com participação de centenas de milhares de pessoas, de há anos para cá.

O público para o teatro existe, mas não é o público actual. Existe potencialmente. O que é preciso é descobrir a maneira de chegar até ele e descobrir as formas e os temas que lhe podem interessar.

Como público potencial do teatro do futuro é indispensável considerar não apenas o estreito sector da burguesia urbana que sustenta o teatro actual, mas as camadas mais vastas das principais cidades e as das cidades e vilas da província, partindo do princípio de que, pelo menos, onde há um recinto de cinema pode haver um recinto de teatro.

Com efeito, dentro de uma perspectiva conveniente, o teatro e o cinema só são concorrentes na medida em que se estimulam reciprocamente. Um filme, exigindo uma importante mobilização de capital e meios técnicos, tem de visar uma generalidade de interesses incompatível com particularidades, locais e com efemérides. Faz-se um filme para o mundo, para a Europa, para a Península Ibérica, mas não para a cidade de Lisboa ou para o Bairro da Ajuda. Pelo contrário, uma peça teatral, pedindo uma menor mobilização de meios, pode dirigir-se mais restritamente e mais directamente a uma população local visando problemas de momento. A grande imprensa nacional não destrói os jornais locais, antes, em condições normais, os estimula; do mesmo modo, o filme mundial não destrói, antes estimula, o interesse local pelo espectáculo, abrindo o apetite para os outros tipos de realização e para novos temas.

É indispensável, portanto, para que se actualize o público potencial a que nos referimos, o aparecimento de originais relacionados com os problemas locais e de ocasião, mesmo sob a forma de simples esboços, *sketches*, revistas, como os que nos oferece com tanta variedade o teatro vicentino.

Por outro lado, é indispensável sair da concepção estática e passiva da Arte donde habitualmente encaramos este e outros problemas. A Arte não é apenas contemplação passiva; é criação e participação no espectáculo — tal como o desporto não consiste apenas em assistir às competições. Em cada pessoa que se interessa vivamente por uma representação há pontencialmente um actor ou um ensaiador. Abrir-lhe caminho para realizar esta sua virtualidade é abrir caminho para a criação de novos grupos teatrais e para um enriquecimento e expansão da vida do teatro.

Vida do teatro — eis o que se quer, e não a preservação com ingredientes cada vez menos eficazes do cadáver embalsamado a que se convenciona chamar o teatro português. Vida vivendo das fontes da vida, isto é, das grandes camadas vivas da população, esse Anteu onde latejam inquietação e esperança grávidas de futuro.

Ora, dentro desta perspectiva, os grupos de amadores têm um papel decisivo a desempenhar.

Descreio absolutamente, nas condições actuais, das possibilidades do teatro profissional como ponto de partida para o renascimento da arte dramática no nosso país. O teatro profissional encontra-se irremediàvelmente ligado ao público restrito e cadaveroso de que atrás falámos; é escravo dos seus interesses e da sua bolsa. Feito por ele, para ele e à

sua imagem. E as companhias organizadas não dispõem nem de meios, nem de autonomia, nem de encorajamento, para irem lançar a sua semente mais longe a fecundar o público do futuro. Não me detenho na quimera do apoio do Estado, porque não vale a pena dizer coisas óbvias.

Pelo contrário, os grupos de amadores têm um horizonte largo diante de si. Dispersos pelo País, têm possibilidade de atingir directamente grandes camadas populares; ligados à vida local, podem adaptar o seu repertório a interesses e problemas específicos sociais e locais; enfim, vivendo da iniciativa, apoio e trabalho das pessoas que se interessam por espectáculos, são um meio, e o único, da realização das virtualidades artísticas que nascem, com maior ou menor força, em cada espectador, mesmo de cinema.

Não pretendo dizer com isto que só o teatro de amadores é viável e que o teatro profissional tem os dias contados. Pelo contrário: penso que o teatro profissional há-de conhecer melhores dias no nosso país e há-de constituir nele um importante factor de cultura, até como estímulo para o teatro de amadores. Mas penso também que, hoje, o teatro profissional não está em condições de tomar a iniciativa do renascimento e que esta só pode partir do teatro de amadores.

Mas para isto é indispensável que os grupos de amadores considerem o problema com largueza e espírito renovador, que avancem sem medo dos erros, falhas e percalços inevitáveis a quem quer experimentar caminhos novos.

Assim, é preciso encarar com largueza o problema do recrutamento dos actores, de forma que estes não se constituam em grupos fechados e homogéneos com os defeitos e sem as qualidades das companhias profissionais.

É preciso encarar, também, com largueza e audácia, o problema do público das representações. Talvez que a população campesina ou certas camadas da população obreira não constituam um bom público: mas sem o experimentar como se pode saber? E mesmo depois de uma experiência malograda não deverá reflectir-se nas causas do malogro? Não estará, por exemplo, na escolha do repertório?

Este problema do repertório é dos que exigem mais imaginação, audácia e largueza. É indispensável escolher as peças que vão ao encontro dos interesses do local e momento e do público visado. Nem sempre elas existem, e isso é uma razão para solicitar alguns dos nossos escritores que se vêem separados do público e cujas peças não interessam os frequentadores do teatro profissional. Mas há que ir mais longe. Porque não pensar nos próprios espectadores

pedindo temas, críticas, ideias, talvez mesmo pequenas peças?

Finalmente, para que haja uma perspectiva larga dos problemas do teatro de amadores é necessário que estes não se encontrem isolados entre si, que possam intercambiar a sua experiência e coordenar-se para certos fins comuns. Um deles poderia ser a realização de concursos de originais.

(In *Jornal Magazine da Mulher*, Dezembro de 1954.)

NOTA C

Fernão Lopes, tabelião-geral

A personalidade oficial de Fernão Lopes é bastante conhecida. Vários documentos publicados por João Pedro Ribeiro e por Anselmo Braamcamp Freire dão-no-lo como escrivão de D. João e de D. Duarte e como escrivão da puridade do Infante Santo, D. Fernando, até à partida deste para África, em 1437. Além destes cargos junto da família real, desempenhou Fernão Lopes um cargo público: o de guarda das escrituras do Tombo, ou, em linguagem dos nosso dias, do Arquivo-Geral do Estado, de 1419 a 1454.

Menos conhecida é, no entanto, a personalidade particular do nosso cronista. Qual era a sua classe social? Qual era a sua profissão particular? Qual a sua formação profissional?

Um documento já muito conhecido, publicado por Braamcamp Freire na introdução à sua edição da *Crónica de D. João I*, 1.ª parte, mas, a nosso ver, mal entendido, contém uma resposta parcial a estas perguntas.

Em 1437, antes de partir para a expedição de Tânger, o infante D. Fernando, em cuja casa Fernão Lopes exercia as altas funções de escrivão da puridade, fez testamento, de que se conserva o original, escrito pela própria mão de Fernão Lopes.

Ao contrário do que geralmente se supõe, não foi na qualidade de escrivão da puridade que Fernão Lopes lavrou o documento[1]. O texto diz, com efeito:

> Saibam quantos este estormento virem que na Era do nacimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1437 anos, 18 dias do mês d'Agosto, na cidade de Lixboa, nas taracenas da dita cidade, nas casas da morada de

[1] Escreve Costa Pimpão: «... no ano seguinte, porém, aparece como escrivão da puridade do infante D. Fernando. Nesta qualidade redige o testamento do Infante Santo, em 1437...» (*História da Literatura Portuguesa*, I, p. 266).

> Joane Anes Armeiro, *presente mim, Fernã Lopez, tabalião geeral por Nosso Senhor El-Rei em todos seus reinos e senhorio, e testemunhas adiante escritas...*

E mais adiante:

> E porem requerio e mandou a mim dito tabalião que escrevesse aqui este estormento e rogou aas testemunhas que presentes estavam que o assinassem eseelassem de seus seellos. Testemunhas [...] *e eu sobredito Fernã Lopez, tabalião, que este estormento escrevi e aqui meu signal fiz que tal* [*signal público*] *é...*»[1].

Braamcamp Freire passou por alto sobre esta expressão «tabalião geeral», aventando a hipótese de que se trataria de um cargo inerente ao de guarda da Torre do Tombo, ou ao de escrivão da puridade. Um erudito inglês que se ocupou das fontes de Fernão Lopes, desencaminhado talvez pelas palavras de Braamcamp, imagina que existia um cargo especial de tabelião-geral do Reino:

> ... e pouco depois é nomeado para o importante cargo de tabelião-geral do Reino[2].

Ora a expressão «tabelião-geral» é bem conhecida no formulário das nossas instituições medievais.

> Em regra — escreve Gama Barros —, os tabeliães eram especiais das cidades, vilas ou lugares para onde os nomeavam, mas excepcionalmente havia outros que estavam autorizados pelo soberano a exercer o ofício em todo o Reino, ou em toda uma comarca, ou ainda em terras situadas em diferentes regiões, mas sujeitas ao mesmo senhorio. A todos estes chamavam gerais[3].

Usando precisamente o mesmo título que Fernão Lopes e seu contemporâneo, encontramos um clérigo nomeado, pelo regente, D. Pedro, tabelião-geral, etc., mas só para os feitos *per latim*[4].

O cargo de tabelião-geral é, pois, uma profissão particular. Os tabeliães-gerais constituem uma categoria privilegiada dentro da classe notarial. Um documento alguns anos posterior ao falecimento de Fernão Lopes especifica os privilégios que o rei concede a determinado «notário público, perpétuo, geral e especial nos reinos de Portugal e

[1] A. Braamcamp Freire, *op. cit.*, p. LVII.
[2] P. E. Russel, *As Fontes de Fernão Lopes*, trad. Gonçalves Rodrigues, p. 3.
[3] *História da Administração Pública*, vol. LVIII, 2.ª ed., p. 439.
[4] *Ibidem*, p. 441.

dos Algarves, d'aquém e d'além-mar, em África e em todos os outros senhorios da coroa». Consta desse documento, segundo Gama Barros,

> que ele daqui em diante possa escrever feitos e fazer quaisquer autos, escrituras e instrumentos públicos, judiciais e extrajudiciais, cíveis e crimes, perante corregedores, juízes, contadores, almoxarifes e oficiais do rei, quaisquer que sejam, ou de outrem, assim em juízo, na presença deles, como também nas casas e paços dos tabeliães das notas e fora desses lugares, livremente, a quem lho pedir, sem embargo de quaisquer disposições em contrário: que também possa fazer escrituras e instrumentos e escrever em todos os feitos indistintamente, na presença de quaisquer pessoas, eclesiásticas que sejam, a quem esta carta for mostrada: que por esta forma usará do seu ofício nas cidades, vilas ou lugares onde se encontrar, de andada, de estada ou morada, sem nenhuma limitação de tempo; e às justiças dessas terras cumpre fazer-lhe distribuição de quaisquer feitos e escrituras que na presença delas se ordenarem e tratarem[1].

Estes importantes privilégios colocavam os tabeliães-gerais em posição muito vantajosa relativamente aos tabeliães especiais. A partir de 1468 encontram-se reclamações de cortes e reclamações de notários locais contra a concorrência que os tabeliães-gerais faziam aos dos concelhos.

Recapitulando: Fernão Lopes era um tabelião-geral, isto é, um tabelião que alcançou do rei o privilégio de exercer a sua profissão em todo o Reino e senhoria da Coroa.

Esta profissão exercia-a decerto Fernão Lopes como modo de vida antes de ser nomeado guarda-mor da Torre do Tombo, até porque o ser tabelião era uma qualificação para aquele cargo. Com efeito, estava nas funções de Fernão Lopes «guardar as chaves das ditas escrituras *e dar o traslado delas*»[2]. O predecessor de Fernão Lopes, Gonçalo Gonçalves, é também tabelião, e antes de suceder ao pai no cargo de guarda-mor já trabalhava na Torre do Tombo no translado de documentos, que só um tabelião podia efectuar[3].

Este facto é importante pelas inferências que dele se podem tirar, das quais a mais evidente respeita à posição

[1] *História da Administração Pública*, vol. LVIII, 2.ª ed., p. 443.
[2] Doc. cit. por Aragão Morato em *Colecção de Livros Inéditos de História Portuguesa*, IV, p. XIV.
[3] Gonçalo Gonçalves em documento de 1411, segundo João Pedro Ribeiro, «... figura como público Notário por mandado d'El Rey em dar em publica forma o traslado das Escripturas que estam na Torre do Castello do dito Senhor da dita Cidade». (*Memórias para a História do Real Arquivo*, p. 52).

social do nosso escritor. O tabelião, embora letrado, não é socialmente um privilegiado, visto que vive do rendimento do seu trabalho; é, além disso, um burocrata, visto que tem diploma régio e exerce certas funções públicas, como a de secretariar os tribunais e a de registar e certificar os feitos criminais ocorridos na respectiva área[1]. No seu limite superior, o notariado pertencia, pois, à aristocracia, cada vez mais importante no século XV, dos agentes do Estado. O seu pessoal recrutava-se, porém, entre os não nobres. Nas cortes de Évora de 1490 revela-se que muitos «mecânicos» eram providos em lugares de tabeliães, continuando por vezes a exercer o antigo ofício[2].

Tudo isto está de acordo com o que sabemos de Fernão Lopes. Parente por afinidade de um sapateiro, que era ao mesmo tempo proprietário, a profissão de tabelião é mais uma prova da sua origem vilã.

Noutro lugar mostramos[3] como a formação profissional de Fernão Lopes não é estranha ao seu método histórico. A utilização do documento escrito, do formulário jurídico, a precisão de locais e datas, são qualidades profissionais que Fernão Lopes soube aproveitar nas suas crónicas.

Outra inferência respeita às habilitações literárias do nosso escritor. O facto de ele citar Aristóteles tem levado alguns a pensar se Fernão Lopes não teria estudos universitários. Ora estes estudos não eram exigidos para o cargo de tabelião. Segundo as Ordenações Afonsinas, os candidatos deviam ser examinados pelo chanceler-mor, que verificaria «se escrevem bem e som pertencentes para os ofícios»[4]. Não é provável que um homem com as capacidades de Fernão Lopes e dispondo de relações na corte exercesse o cargo de tabelião se as suas habilitações lhe permitissem ir mais longe. Trata-se, evidentemente, de uma conjectura, ou, antes, de um indício por si só muito insuficiente.

Fernão Lopes foi tão longe quanto possível a um vilão: foi guarda dos arquivos do Estado, foi escrivão da puridade de uma casa senhorial importante. Nunca, porém, exerceu funções dirigentes na administração pública. Foi sempre um serventuário, embora altamente considerado.

(*In* separata do *Jornal do Foro*, ano 15.º)

---

[1] *História da Administração Pública*, vol. LVIII, 2.ª ed., pp. 387 e segs.
[2] *Ibidem*, p. 482.
[3] *História da Cultura em Portugal*, livro II, cap. IV.
[4] *História da Administração Pública*, vol. LVIII, 2.ª ed., p. 422.

ÍNDICE

Pág.

PRÓLOGO DA 1.ª EDIÇÃO 11

ALMEIDA GARRETT:

1. A evolução do teatro de Garrett — Os temas e as formas 15
2. A expressão lírica do amor nas *Folhas Caídas* 46
3. Garrett e o Romantismo 53

JÚLIO DINIS:

1. Júlio Dinis e a sua época 63
2. Júlio Dinis, um escritor afortunado 88

HERCULANO E A PROPRIEDADE LITERÁRIA 97

EÇA DE QUEIRÓS:

1. Balzac e Eça de Queirós 105
2. A sublimação mística em Eça de Queirós 110

FERNÃO MENDES PINTO E O ROMANCE PICARESCO 117

TRADIÇÃO PORTUGUESA — UMA CARTA 139

LUÍS DE CAMÕES:

1. As duas máscaras de Camões 147
2. Breve explicação sobre as minhas teses camonianas 154
3. *Os Lusíadas*, o *Quixote* e o problema da ideologia oca 162

CORREIA GARÇÃO:

1. Correia Garção e a Arcádia Lusitana 187
2. Garção como teórico da reforma arcádica 216

FERNÃO LOPES 263

GIL VICENTE:

1. Quem era Gil Vicente? 295
2. Gil Vicente e Bertolt Brecht — O papel da ficção na descoberta da realidade 309

UMA CONCEPÇÃO PLANETÁRIA DA HISTÓRIA EM JOÃO DE BARROS 329

NOTAS 359

Edição n.º 27 008/1729

Execução gráfica:
oficinas de P.E.A.
(Setembro de 1972)

Se deseja receber, gratuita e periòdicamente, informações bibliográficas sobre a actividade de Publicações Europa-América e sobre o movimento editorial do País e do estrangeiro, queira enviar-nos, num simples postal, o seu nome e a sua morada

Correspondendo ao bom acolhimento dispensado pelo público ledor dos livros desta colecção, e a fim de obviar às dificuldades que ao leitor por vezes se deparam por não encontrar as obras à venda, por as mesmas se terem esgotado, por terem sido retiradas do mercado, por o leitor viver afastado da zona onde haja boas livrarias ou por falta de tempo para as visitar, estabelecemos para os nossos clientes uma modalidade especial de assinatura:

1.º *O livro-novidade é enviado ao leitor, pelo correio, antes de ser posto à venda. Assim, o assinante tem a garantia de receber* sempre *os livros.*
2.º *A remessa é feita contra reembolso, pelo preço de capa.*
3.º *As despesas de expedição e cobrança correm por nossa conta.*
4.º *Para o ultramar, as despesas de expedição serão por nós suportadas e as de cobrança pelo cliente (cerca de 3$50).*
5.º *Para que a sua assinatura se efective, basta que nos envie um postal dizendo: «Desejo ser assinante da vossa Colecção 'Obras Completas de António José Saraiva' a partir do próximo volume a editar.» Agradece-se o favor de indicar o nome, a profissão e a morada para onde deveremos enviar os livros à cobrança.*

Da «evolução do teatro de Garrett» à «expressão lírica do amor» na poesia de Garrett; de «Júlio Dinis e a sua época» a Herculano e o problema da «propriedade literária»; de Eça de Queirós a Fernão Mendes Pinto; de «as duas máscaras de Luís de Camões» a «Correia Garção e a Arcádia Lusitana»; da concepção nacional da história em Fernão Lopes à concepção planetária da história em João de Barros; de Gil Vicente a Bertolt Brecht, António José Saraiva patenteia, neste volume que publicamos em 3.ª edição, a rosa-dos-ventos das suas inquietações e a problemática que o preocupa e absorve.